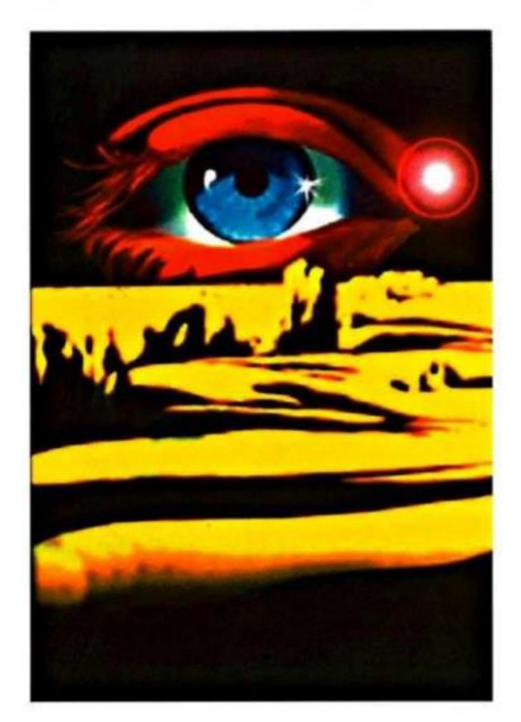


الدكتور / عبد الله المُغامري القَيفي

الصورة البصرية في شعر العميان



دراسة نقدية في الخيال والإبداع

النادي الأدبي بالرياض

١٤١٧ هـ = ١٩٩٧ م



الصورة البصرية في شعر العميان

دراسة نقدية في الخيال والإبداع

مُنِح جائزة (الإبداع عام ٢٠٠١) لأفضل كتابٍ في نقد الشِّعر
الجائزة العربيَّة المحكَّمة للإبداع في الشِّعر والنقد
(مؤسَّسة يماني الثقافيَّة، القاهرة)

أ.د/ عبدالله بن أحمد الفَيْفي

كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود

ⓗ عبد الله أحمد الفيفي، ١٤١٦هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الفيفي، عبد الله أحمد

الصورة البصرية في شعر العميان.

... ص؛ ... سم

ردمك ٩ ـ ١٤٤ ـ ٢٠ ـ ٩٩٦٠

١ ـ الشعر العربي ـ نقد   ٢ ـ البلاغة العربية   أ ـ العنوان

ديوي ٨١١   ١٦/٣٧٤٨

ردمك ٩ ـ ١٤٤ ـ ٢٠ ـ ٩٩٦٠.   رقم الإيداع: ١٦/٣٧٤٨

الطبعة الأولى

١٤١٧هـ/١٩٩٦م



الإهــــداء

إلى التي رأتك ذات حُلم «قاضيا»..

إلى الذي تنقّلت بك الطفولةُ تضمّ منكبيه..

إلى أمّي !

إلى أبي !..

بعض رؤى

بعض انتقال..

وقبلة صغيرة ينوء دائماً بها الوفاء !

هـذا الكتاب في أصلـه أطروحـة جـامعية، نـوقشت صباح يـوم السبت ٢٩ شعبـان ١٤١٣هـ الموافق ٢١ فبرايـر ١٩٩٣م، بكلية الآداب ـ جـامعـة الملك سعود بـالرياض، ونـال بها صاحبهـا درجة دكتوراه الفلسفـة في الأدب والنقد، بتقدير عام (امتياز مع مرتبة الشرف الأولى).

خــلاصــة

تهدف دراسة الصورة البصريـة في شعر العميان: أولاً - إلى استنبـاط نماذجها النمطية، ومن ثم خصائصهـا - موازنة بـالمبصرين - والمنطق الفني والنفسي الذي يحكم نظامهـا، وثانيًـا - استغـلال ما تـوفره من حقل اختبـاري لما يطول حـوله الجدل من قضايـا الخيال والإبداع، من حيـث علاقتها بالـواقع الحسي من جهة وبالتمثل الثقافي مـن جهة أخرى، بغية الخلوص إلى منظـور علمي أشمل حول الملَكة الإنسانية في التخيل والإبداع.

وقد انتهت دراسة (المعجم الفني) و(المركّب الإبداعي) و(مدارات الدلالة) إلى اتحـاد صـور العميـان البصرية في نمـوذج بنائي نفسي جامــع، اصطلح عليـه بـ(نموذج التوحش)، يعـد مولّد الطاقة الكلية لنظـامها. ومن أهم خصائصه: الكثافة في النسج، والرتابة في التكوين؛ للافتقار إلى إيقاع النبض الواقعي، مع «سوريالية» الأداء؛ مجنحًا بـ(التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد)، وسوداوية الطابع؛ منعكسًا عن سوداوية المزاج في التركيبة النفسية.

وكان في توفر الخاصية الإبداعيـة في صور العميان البصرية، ما يحسم الخلاف حول المكانـة المضفاة على دور التجربة الحسيـة في الإبداع الفني؛ لتثبت أنها إنما تكمن في قيمتهـا الـرمـزيـة لا في مشخصـاتها الشكليـة. وأكثـر من ذلك، أن اكتشاف تفوق العميان على المبصرين في إبداع الصورة البصرية، يثير الانتباه إلى مناهل الفن الأصيلة والأسخى بهباتها لموهبة الفنان، النابعة من مكنونات الذات وتمثلها الثقـافي؛ فلئن كانت لتُرى الحواسّ الخارجيـة سبيلاً أوليًـا لتحصيل ذلك وتنمّيه فلقد تكون سببًا إلى تعكير صفوه وسلب غناه.

وبذا نمسك بوجه آخـر لطاقات الإبداع، يبصّرنا بالشـوط الذي ما زال علينا قطعه قبل دعوى العلم بأسرار الإنسان.

ABSTRACT

The Study, of the visual images of blinds poetry, aims: First; to deduct its typical patterns and its peculiarities, then comparing with those of eyesighters, and with the technical and psychological logic which governs its order. Second; to make use of its potentialities so as to test the last long questions of imagination and creativity on regard to its relation, on one hand, with the material existence and the cultural assimilation on the other hand; in order to reach a scientific and comprehensive wide scope view about the human faculty of imagination and creativeness.

The study, of the "Technical Dictionary", the "creative Construction" and "Axes of Indication"; has concluded to combine various blinds visual images in a comprehensive psychologic constructive pattern called the "Ferocity" pattern which is the source of power of these images. The main characteristics of this pattern are intensity of the construction, monotony of formation, result in lack of the inner real harmony, with surrealism expression tending to imagination, personification, materialization, and melancholic impression which reflects melancholic behaviour of psychlogic composition.

Creativeness particularity, of the Visual images of blinds, has settled the dispute about the role of the sensitivity in the technical creation process, to prove that; this experience exist in its symbolic values rather than its formal incarnates - Moreover, to discover the superiority of blinds on eyesighters, which pay attention to the sources of original art which is more bountiful with its talent endowments of the artist which spring from the inner feelings and cultural assimilation. Although senses can absorb and develop this art, as well as they may disturb and spoil its prosperity.

Thus, we get another aspect of creativeness capabilities, that directs us to the stage which we have to implement before allegation knowledge of man secrets.

المحتويات

الباب الأول

الفصل الأول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الباب الثاني

الفصل الأول

الفصل الثاني

الباب الثالث

الفصل الأول

الفصل الثاني

★★★

قائمة الجداول

مقدمة

ماذا يعني أن يكون الأعمى مصورًا بصريًّا؟! ، بل ماذا يعني أن يخلب الحس الفني بتصويره؟! سؤال ردد بين المبصرين على مر العصور، لكنه لم يحظ بإجابة شافية. على أن الصورة البصرية في شعر العميان تطرح ما هو أبعد من مضمون ذاك التساؤل المبدئي، مما هو في صميم تركيبة الذهن الإنساني وقدرته على التخيل والتعبير. لكن الإجابات ظلت تراوح في نطاق المستوى السطحي، دون مجابهة العمق الحقيقي للإشكالية التي يثيرها تصوير العميان البصري؛ لأن تلك الإجابات رضيت أن تنظر إلى الموضوع من زاوية حسّية بحتة، توازن بين الأعمى والمبصر لتفكّ مغاليق هذا اللغز بقياس النسبة ما بين تصوير الأعمى والواقع المبصَر فتصِم العميان بالوهم أو بالسرقة، وبالعجز والشعور بالنقص في كلا الحالين، وكأنما الفن ليس بأكثر من سباق في رصد المحسوسات وإعادة تمثيلها للحسّ كرة أخرى، وثم يفسر الماء بعد الجهد بالماء؛ فالأعمى أعمى والمبصر مبصر ولا سبيل للإبداع الفني إلا بالعين والأذن والشمّ واللمس والذوق؛ وما تلك الإبداعات، إذن، سوى خيالات وهمية أو اقتباسات وصفية يدفع العميان إليها حب التعويض وتحدي المبصرين. أما إن لم نكن حسيين في النظرة إلى الإبداع الفني فسنجد أنفسنا إزاء فن حقيقي يقتضينا التأمل والتأويل.

وهنا لا يعود مفهوم الصورة البصرية قاصرًا على الصور الوصفية العينية، بل يشمل مختلف الصور التي تكون وسيلة استقبالها حاسة البصر، واقعية كانت أم

غير واقعية ؛ لما بينهما من واشجة التخيل البصري بطبيعته الفيسيولوجية والفنية ؛ حيث لا انفصام بين الصورة المتخيلة ومكوّناتها في التصور الحسي إلا بمثل ما بين الرؤية البصرية في اليقظة والرؤية البصرية في الأحلام ؛ فكلاهما ينتمي إلى التصور الحسيّ وآثاره على عمليتي التخيل والإبداع .

إن أهمية الصورة البصرية في شعر العميان لا تتمثل في ضرورة استكشاف النسق النمطي الذي يُفترض تميزها به - بما أنها نتاج عالم مغاير لعالم المبصرين - فحسب ، بل في أنها أيضًا تعيد المسألة حول عدد من القضايا في نظرية الخيال والإبداع ، مما دُرج على النظر إليه من زاوية حادة لا تشمل العميان ، أو بالأحرى لا تستفيد من ظاهرة التصوير البصري في شعر العميان لرؤيتها النظرية عن الخيال والإبداع ، فتقع أحيانًا في مسلّمات جوفاء في الحكم على العمل الفني وتقييمه . ومن ذلك ما تفترضه من ضرورة التجربة الحسية للفن ، وهو ما تثبت الصورة البصرية في شعر العميان بطلانه ، بل قد تدل ، أكثر من هذا ، على أن من الخير للشاعر أن يكون أعمى إذا كان البصر سيحول بينه والرؤية الداخلية التي عليها مدار الفنّ ومنها نبع روحه الكشفية عمّا وراء المظاهر من قيم وأسرار! .

وبذا يتحدد للدراسة هدفان أساسان :

١ - استنباط النماذج النمطية لصور العميان البصرية ، ومن هناك التعرف على خصائصها موازنة بالمبصرين ، والمنطق الفني والنفسي الذي يحكم نظامها .

٢ - استغلال ما توفره دراسة صور العميان البصرية من حقل اختباري مباشر لما يطول حوله الجدل من قضايا الخيال والإبداع النظرية ، ولا سيما

علاقتهما بـالواقع الحسيّ من جهة وبـالتمثل الثقافي من جهة أخـرى ؛ بما تضعه الصورة البصريـة في شعر العميان بأيدينـا - بغياب أحد قطبيها في بنـاء الخيال (الـواقع الحسي البصري) - من شريحة نمـوذجيـة لمراجعـة مسـائل التخيل والإبداع ، في مسعى للنفاذ آخـر المطاف من هذه الدراسة إلى رؤية وثـوقية حول آفاق خيال الإنسان و إبداعه .

وقد كان الشرط العلمي يقضي بأن يكـون المدروس من الشعراء العميان أكمه (ولـد أعمى) أو ضريرًا أصيب بـالعمى في سنوات صبـاه الأولى ؛ لأن من ليس من هاتين الفئتين من العميان لا يفيـد القضية التي قامت الدراسـة بصددها في شيء ؛ فهـو قد خبر الإبصـار وكوّن من الـذكريـات البصرية قبل عماه مـا يجعل حكمه حكم المبصر حين يغمض عينيه ، أو يدنـو به شيئًا من ذاك . ومن ينطبق عليهم هذا الشرط من شعراء العربية البارزين ، عند التحقيق ، ستة : (بشار بن بُرد ٩٥ - ١٦٧هـ = ٧١٤ - ٧٨٤م) ، و(علي بن جبلـة العكوّك ١٦٠ - ٢١٣هـ = ٧٧٧ - ٧٢٨م) ، و(أبو العلاء المعـري ٣٦٣ - ٤٤٩هـ = ٩٧٣ - ١٠٥٧م) ، و(علي بن عبـد الغني الحصري القيراوني ٠٠٠ - ٤٨٨هـ = ٠٠٠ - ١٠٩٥م) ، و(أبـو جعفـر أحمد بن عبـد الله التطيلي ٠٠٠ - ٥٢٥هـ = ٠٠٠ - ١١٣١م) ، و(عبـد الله البردّوني - معـاصر) . فـاستخـرجنـا من دواوينهم ١٠٤٦ بيتـاً تمثل الصور البصرية لديهم . وقـد كان في تشكيلة هذه المجموعة مادة مثـالية لإتاحة الموزانـة من عـدة أوجـه ؛ لما تحويـه مـن شعـر الأكمـة والضريـر ، والأنـدلسي والمشرقي ، والقديم والمحدث ، بحيث تمكننـا من تبيّن مختلف الخطوط ، خروجًا برؤية تكاملية واضحة ، تصلح مقياسًا شموليًّا عن صور العميان البصرية .

وقد استعنا في تناول الموضوع - بالإضافة إلى معالجة المادة نفسها بالدرس والتحليل - بكل ما أمكن الرجوع إليه من الكتب المتصلة به في: الفيزياء، وعلم وظائف الأعضاء (الفيسيولوجيا)، وعلم النفس، والفلسفة، فضلاً عن اللغة والأدب والنقد، من عربية وغير عربية.

وكان المؤمل أن يكون للدراسة إلى ذاك نشاط ميداني، غير أن الدارس عدل بعد حين عن هذه الفكرة لتبينه عدم جدواها في بحث كهذا؛ لا يُعنى بدراسة العمى في ذاته وآثاره المتشعبة على الإنسان ـ وإن استعان بالدراسات التي خاضت في ذلك ـ وإنما بهذا الذي بين أيدينا من أعمال تلك الفئة من الناس وما فيها من خصوصية فنية يمكن لها أن تبث إضاءات على فهمنا النظري للتخيل والإبداع. ولئن كان الباحث قد أعدّ استبانات بعثها إلى الشاعر (عبد الله البردّوني) ـ لأمر ما لم يشأ الإجابة عنها ـ فقد رأى أخيرًا، علاوة على السالف من الأسباب، أن الإجابة عن الاستبانات، لو تمت، ما كانت ستضيف شيئًا أكثر مما يتحصل من درس الشعر؛ لأن المجيب هو الأعمى نفسه الذي ندرس صوره وستحمل إجابته ذات اللغة التي نحن بصدد الإجابة عنها، كافيك عن الأسباب النفسية الأخرى. فصُرف النظر عن هذا الاهتمام الشكليّ إلى العناية باستنطاق المادة الشعرية نفسها، مستأنسين بالإشارات الدالة من بعض المقابلات والسير الذاتية.

ويمرّ منهجنا البحثيّ بمرحلتين: تقوم المرحلة الأولى على وصف مادة الصورة البصرية في ذاتها، تحليلاً لمستوياتها، ثم موازنة بين مكوناتها الداخلية وعلائقها الخارجية ـ وبما أن هذه المرحلة وصفية فقد كان التعليل لبعض الظواهر

يرجأ أحيانًـا عندما يكون لها أبعاد أخـرى يتوقف التعليل على تقصيها، ويلمس هذا على الأخص في مـا يتطلب الموازنة بين العميـان والمبصرين، ثم تأتي المرحلة الأخرى: حيث محاولـة التعليل والاستنباط؛ لفرز الخيوط المتحصلـة من المرحلة الأولى وتدبر الدلالات الكامنة وراءها.

وقد اقتضى التوصيف التحليلي لمادة الصـور وموازنتها الاستعانـة بالإحصاء؛ إذ لا بديل عنـه هاهنا إذا أريد بنـاء النظر على أساس علمي دقيق، بـالرغم من ذلك العنت المضني الـذي كان يواجـه الدارس فيه، على أن لـلإحصاء مـزالقه التي وضعت المعايير لتـلافيها، كتحديد الـدلالة الإحصائية المعتمـدة التي يُرى الالتفات إليها، وبالجملة كانت الإحصـاءات وسيلةً تدعمها وسائل أخرى ولا يركن إلى الأخذ بإشاراتها بإطلاق.

وعلى هذا يتوزع البحث في ثلاثة أبـواب. يتضمن الباب الأول دراسة تحليلية للصورة البصرية في شعر العميان، ويحوي فصولاً أربعة:

الفصل الأول: يهتم بتحليل العنـاصر المكوّنـة للصـور البصرية تحت عنـوان (المعجم الفني). ولعل في عنـوان هـذا الفصل ما يشير إلى مغـزاه؛ حيث يشبـه دوره في التعـامـل مع الصـور دور المعجم اللغـوي في التعـامل مـع المفـردات اللغويـة؛ ليرصد مفـردات الصورة وعنـاصرها الفنية في ذاتها؛ فتكـون من ذلك مادة أساس لخطوات الدرس اللاحقة.

ثم يأتي الفصـل الثـاني: لينتقل مـن المفــرد إلى المركب، بعنــوان (المركب الإبداعي)، فيحلل مـركبات الصـور في أنماطها المتعددة، ليخـرج منها بـالطرز الفنية والنفسية التي يتخذها العميان في مركبات صورهم.

وبعد دراسة هذين المستويين (المفرد والمركب) تخطو الخطة إلى المستوى الثالث، في الفصل الثالث، وهو الدلالات الموضوعية للصور البصرية، تحت مصطلح (مدارات الدلالة)، وفيه تبحث اتجاهات الشعراء في موضوعات صورهم، وما تنطوي عليه من دلالات ذهنية ونفسية، تكمل ما تم الوصول إليه في المعجم والمركب.

وعقب هذا ينعقد الفصل الرابع، بعنوان (النماذج النمطية)، لاستخراج النظام الكلي الذي يحكم الصور البصرية؛ إذ يستحضر المشترك مما التقى عليه العميان في المستويات الثلاثة التام بحثها في الفصول السابقة؛ بغية استشفاف النسق الذهني والنفسي الذي تعمل فيه، ليكون ناتج هذا الفصل ذخيرة في البابين اللاحقين موازنةً ونقدا.

وبقيام نظام الصورة البصرية في الباب الأول يستشرف البحث آفاق كيان يدعوه إلى الاستجلاء والتمحيص داخلاً وخارجًا، وذاك ما يحاوله الباب الثاني (بين الأكمه والضرير والمبصر)؛ فلمّا كان هذا النظام يحوي فئتين مختلفتين من العميان (الكُمْه والأضراء)، كانت الموازنة بينهما ضرورة لتعمق الفهم بالنظام في نسيجه الداخلي، فجاء الفصل الأول موازنة بين (الأكمه والضرير)، ثم توازَن في الفصل الثاني الصورة البصرية في شعر العميان بنظيرتها في شعر المبصرين؛ لمحاكمة ما مرّ من ظواهر أسهمت في تكوين الوحدة النظامية لصور العميان البصرية، والوقوف على خصائصها، ودرجة استقلالها الفني. وقد انتخب للموازنة بالعميان عينة من ثلاثة شعراء مبصرين، مُراعًى في الاختيار التكافؤ – ما أمكن – في البيئات، وقبلها في كون الشاعر مصورًا فنيًّا معتدًّا به، والشعراء

الثلاثة هم: (أبو نواس الحسن بن هانئ - ١٩٨هـ) و(ابن درّاج القُسْطَلّيّ الأندلسي - ٤٢١هـ) و(الأخطل الصغير/ بشارة الخوري - ١٣٨٨هـ)، وجاءت الصور البصرية في دواوينهم متمثلة في ١٨٧١ بيتاً، فخاضت الدراسة مع هؤلاء الثلاثة التجربة ذاتها التي خاضتها مع العميان، استقراء للشعر ودراسة لعناصر الصور البصرية فيه بمستوياتها المختلفة؛ لتنبثق من ذلك خصائص الصورة البصرية في شعر العميان، التي تتأكد من خلالها هوية الوحدة النظامية لتصوير العميان البصري.

وبهذا الباب يكتمل الموضوع من جميع أوجهه وقد تنامت حوله أسئلته النظرية التي تقتضي الإجابة عنها بما يربطها بجذورها الخيالية والإبداعية لدى العميان من جانب وما يجلي علائقها بالنظرية العامة في الخيال والإبداع من جانب آخر؛ فينعقد الباب الثالث (نظرية الخيال والإبداع) لتحقيق ذلك. وهو ينقسم إلى فصلين: الأول ـ عن (الواقع الحسي والتمثّل الثقافي)؛ فيوازن بين مكانة الواقع الحسي، الذي يقصد به مكتسبات الحواس من المدركات المنعكسة على التخيل والإبداع، والتمثل الثقافي، الذي يعني شتى المؤثرات المعرفية على ذهن الإنسان ووجدانه، للتعرف على ما بين مقولات النظرية العامة في مكوني الخيال والإبداع هذين وما تطرحه الصورة البصرية في شعر العميان من نظرية مؤتلفة أو مختلفة في ذلك، يمكن أن تعدّ تكريسًا أو يصحّ احتسابها تعديلاً أو تغييرًا لما استقر على وجه الرجحان في النظرية العامة. ولكن إذا كان هذا الفصل الأول ينبني على مواجهة حقيقة امتلاك الخاصية الإبداعية في صور العميان، مع اعتمادها على التمثل الثقافي وحده، فإن النظرية الجديدة أو

المعدلة تتوقف على قياس مقدار ما أوصلهم إليه هـذا التمثل الثقافي من مقدرة على الإبـداع، وهذا مـا سيختص به الفصل الثـاني (التمثل الثقافي والإبـداع)؛ فيقـايس بين إبـداعيـة الصـورة البصريـة في شعـر المبصرين ـ بما تستقيـه من معطيات التمثل الثقافي، الذي يشمل مصطلحـه لديهم الواقع الحسي (أيضًا)؛ من حيث هو أصل منـه ـ وإبداعيـة الصورة البصرية في شعر العميـان المستندة على التمثل الثقـافي قـاصرًا على ثقـافـة القـراءة والاطـلاع دون الـواقع الحسي. وبحاصل هـذه المقايسـة تكون النظـرية أمام ثـلاثة أسئلـة جوهـرية: عن دور التجـربة، والـذاكرة، والعـامل النفسي في الخيال والإبـداع؛ مراجعـةً لمكانـاتها وإجابة عما يثار من الأقاويل فيها.

حتى إذا فـرغ مـن ذاك خلص البـاب إلى تشخيص البنيـة العميقـة لتكـوّن الصـور البصرية في شعـر العميان ونظـامهـا في التخيل والإبداع، التي تبصّرنـا بهدف الدراسـة الآخر: في الانتهـاء إلى تصوّر علمي عن طـاقة الخيـال الإنساني وإبداعه وما تضيفه صور العميـان البصرية من وعي نظري مبدئي لدراسة الفن ونقده.

ثم تختم الـدراسـة بخـاتمة تحوي تلخيصهـا وأبـرز نتـائجهـا ومـا تمليـه من توصيات.

وقـد أُلحق العمل بثبت عـام بـالمادة الشعـريـة التي طبـق عليهـا الإحصـاء وأقيمت الدراسة. كما زُوّد بفهارس تحوي كشّافاً شـاملاً بمواد الكتاب، وتوثيقاً لمصادر البحث ومراجعه.

■ □ ■

ولعل من المفيد للقارئ الإشارة إلى بعض طرق الدارس المتبعة في الإحالة والتوثيق :

١ - تبنى الإحالة على لقب المؤلف أو كنيته أو اسم شهرته، وهو ما يقوم عليه ثبت المصادر والمراجع آخر الدراسة .

٢ - إذا رُجع إلى أكثر من كتاب للمؤلف، ذُكر كتابه مع اسمه في كل مرة، أما إذا لم يُرجع إلا إلى كتاب واحد له في كامل البحث، فيُذكر الكتاب في وروده الأول ثم بعدها يُحال على مؤلفه فقط، فمن لم يعرفه، وأراده، عاد إلى الثبت .

٣ - م. ن = (المرجع نفسه)، أو (المؤلف نفسه)، أو (المكان نفسه)؛ حسب سياق الاستعمال .

٤ - الإشارة (-) في مثل (المبرد: الكامل: ١/ ٦٥-)، تعني (١/ ٦٥ فما بعدها) .

٥ - كلمة (راجع) لا تستعمل إلا للإرجاع إلى صفحات هذه الدراسة نفسها .

■ □ ■

هذا . . وإن لمن أسدوا إليّ بِرّهم في إنجاز هذا العمل لديناً أوسع من أن يفيه الشكر في هذ المقام . بيد أن الشكر يتجه بدءًا إلى أولئك الذين مدّوا إليّ يد التوجيه والعون مذ كان الموضوع فكرة، وأولهم أستاذنا (الدكتور عبدالله الغذامي)، ثم أساتذتنا (الدكتور أحمد كمال زكي)، و(الدكتور عبد العزيز المانع)، و(الدكتور محمد الهدلق)، و(الدكتور محمود الربداوي)، و(الدكتور ناصر الرشيد)، و(الدكتور نذير العظمة). أما أستاذي المشرف (الدكتور

عبدالرحمن الخانجي) ففضله أثر باق في الذهن والوجدان، يتعدى تلك المعايشة الحيّة، التي قبست منها أنضج الثمار علماً وخبرة وشفافية رؤية، إلى مستقبل الأيام بحثًا وحياة.

وأولئك الخاصّة، الذين بذلوا من وقتهم وجهدهم مساعدة على جمع مادة أو تصنيفها أو قراءة المسودات ومراجعتها، حقيقون عليَّ بالتنويه والعرفان، وأخص: زوجي أولاً، وخالي ثانيًا (الأستاذ سلمان بن محمد الفيفي).

وأشكر عضوي مناقشة هذا البحث - (الدكتور محمد الهدلق) و(الدكتور حسين نصّار) - على قراءتهما إياه وتقويمه.

كما أشكر جامعة الملك سعود ـ ممثلة في قسم اللغة العربية وآدابها، والمكتبة المركزية فيها ـ على ما تزجيه من تسهيلات الطلب ودعم البحث العلمي.

والحمد لله أولاً وآخرًا.. وصلاةً وسلامًا على محمد.

أ.د/ عبدالله بن أحمد الفَيْفي

الرِّياض: ١٤ ربيع الأوّل ١٤١٣هـ

١١ سبتمبر ١٩٩٢م

الباب الأول

الصورة البصرية
في شعر العميان

دراسة تحليلية



الفصل الأول

المعجم الفنّيّ

المعجم الفنّيّ

(المعجم الفنّيّ) : اقتباس اصطلاحي عن (المعجم اللغوي) ؛ إذ إن هذا الفصل سيرصد مفردات الصورة البصرية في شعر العميان وعناصرها الفنية، لوصفها في ذاتها، وبيان نِسب استعمالها، وأنواعها المختلفة، فيما يشبه دور المعجم اللغوي في تعامله مع المفردات اللغوية.

ومفردات هذا المعجم الفنيّ ـ على اختلافها ـ تندرج في ثلاث مجموعات : (العناصر الحسّية)، و(التداخل الثقافي)، و(الأدوات الفنّيّة).

١ ـ العناصر الحسية :

وهي ما يتصل من عناصر الصور بحاسة البصر اتصالاً مباشرا. وإذا كان (ابن الهيثم)[1] قد أرجع المعاني المبصرة إلى اثنين وعشرين قسماً، إذ قال :

> *المعاني الجزئية التي تُدرَك بحاسة البصر كثيرة، إلا أنها تنقسم بالجملة إلى اثنين وعشرين قسماً، وهي: الضوء، واللون، والبعد، والوضع، والتجسّم، والشكل، والعظم، والتفرّق، والاتصال، والعدد، والحركة، والسكون، والخشونة، والملاسة، والشفيف، والكثافة، والظل، والظلمة، والحُسن، والقبح، والتشابه، والاختلاف في جميع المعاني الجزئية على انفرادها، وفي جميع الصور المركّبة من المعاني الجزئية. فهذه هي جميع المعاني التي تدرك بحاسة البصر، وإن كان في المعاني المبصرة شيء غير هذه المعاني فهو يدخل تحت بعض هذه...*

---

(١) كتاب المناظر: المقالات ١ ـ ٢ ـ ٣ في الإبصار على الاستقامة. تحقيق/ عبد الحميد صَبْرة. ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت: ١٩٨٢م: ٢٣٠.

فإن هـذا المبحث لا يُعنى بهذه المعـاني الفيـزيـائيـة المبصرة، بل بـالمفـردات التعبيريـة عنهـا في التصويـر البصري. ولمّا كـانت تلك المفـردات لا تـوازي في تعددهـا تعدد المعاني في التصوّر النظـري الفيزيائي؛ من حيث كـانت المفردات متحددة والمعاني متعددة، فإن ما يـدخل من المفردات الحسية في تكوين الصور البصريـة في شعـر العميان يعـود إلى ثـلاث مجمـوعات أسـاس، هي ـ حسب مقدار استخدامهم إياها:

- اللون،

- الحركة،

- الضوء.

١ - ١ - اللون

<u>١ - ١ - ١:</u>

عند إحصاء الألوان المستعملة في الصورة البصرية في شعر العميان نقف على الإحصائية التالية(*):

(*) - (بشار): بشار بن بُرد (٩٥ـ١٦٧هـ = ٧١٤ـ٧٨٤م). ولد أعمى (أكْمه). (عنه انظر مثلاً: الأصفهاني: الأغاني. تحقيق / لجنة من الأدبـاء. ط. (٦) دار الثقافة ـ بيروت: ١٤٠٤هـ = ١٩٨٣م: ٣/ ١٢٩ ــ ٢٤٥، وسـزكين: تاريخ التراث العـربي. تـرجمة / محمـود فهمي حجازي، راجعه/ عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحيم. ط. جامعة الإمام محمد بن سعود ـ الـرياض: ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م: م٢ج٣/ ٢٢٧ ــ ٢٣١، وهِل **J.hell** وآخرين: دائرة المعـارف الإسلاميـة. إعداد وتحريـر/ إبراهيم زكي خـورشيد وآخـرَين. ط. دار الشعب ـ القاهرة: (د. ت): ٧/ ٢٨٠ـ).

- (العكـوّك): علي بن جبلة (١٦٠ ــ٢١٣هــ = ٧٧٧ـ٧٢٨م). يـرجّح أنـه (أكمـه). (عنه انظـر مثـلاً: ابن المعتز: طبقات الشعراء. تحقيق/ عبد الستار أحمد فراج. ط. (٢) دار المعارف بمصر: ١٩٦٨م: ١٧٠ ـ ١٨٥، والأصفهـاني: ١٩/ ٢٨٧ـ٣١٨، وضيف ــ شوقي: العصر العباسي الأول. ط. (٦) دار المعارف بمصر: ١٩٧٦م: ٣٥١ـ٣٥٤). ←

(جدول رقم ١: الألـــوان)

الشاعر / اللون		بشـــار (ـ) ـ١٦٧هـ أبياتـه ٢٠٤	العكوك (ـ) ـ٢١٣هـ أبياتـه ٢٤	المعري (+) ـ٤٤٩هـ أبياتـه ٣٩٢	الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ أبياتـه ٣٢	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ أبياتـه ٢٠٥	البردوني (+) ـمعاصر أبياتـه ١٨٩	المجموع الأبيات ١٠٤٦
بيـــاض	و	٧٢	٨	١٥٠	١٧	٦٦	٣٨	٣٥١
	ن . ص	٪٣٥	٪٣٣	٪٣٨	٪٥٣	٪٣٢	٪٢٠	٪٣٣
	ن . ل	٪٣٢	٪٣٣	٪٢٧	٪٢٥	٪٢٧	٪٢٦	٪٢٧
ســـواد	و	٣٩	٦	١٢٣	١٦	٦٧	٤٣	٢٩٤
	ن . ص	٪١٩	٪٢٥	٪٣١	٪٥٠	٪٣٢	٪٢٢	٪٢٨
	ن . ل	٪١٧	٪٢٥	٪٢٢	٪٢٣	٪٢٨	٪٢٧	٪٢٣
مـــائي	و	٢٩	١	١٢٩	٦	٤٤	١٥	٢٢٤
	ن . ص	٪١٤	٪٤	٪٣٢	٪١٨,٧٥	٪٢١	٪٧	٪٢١
	ن . ل	٪١٣	٪٤	٪٢٣	٪٨	٪١٨	٪٩	٪١٧
حمـــرة	و	٢٨	٢	٦٤	١٢	٣٠	٣١	١٦٧
	ن . ص	٪١٣	٪٨	٪١٦	٪٣٧,٥	٪١٤	٪١٦	٪١٥
	ن . ل	٪١٢	٪٨	٪١١	٪١٧	٪١٢	٪١٩	٪١٣
غبـــرة	و	٨	٣	١٩	###	١١	١	٤٢
	ن . ص	٪٣	٪١٢,٥	٪٤	###	٪٥	٪٠,٥٢٩	٪٤
	ن . ل	٪٣	٪١٢,٥	٪٣	###	٪٤	٪٠,٦٣٦	٪٣
خضـــرة	و	٣	###	٢٤	###	٢	٦	٣٥
	ن . ص	٪١	###	٪٦	###	٪٠,٩٧٥	٪٣	٪٣
	ن . ل	٪١	###	٪٤	###	٪٠,٨٣٦	٪٣	٪٢
صفـــرة	و	١٥	١	###	٢	٢	٣	٢٣
	ن . ص	٪٧	٪٤	###	٪٦,٢٥	٪٠,٩٧٥	٪١	٪٢
	ن . ل	٪٦	٪٤	###	٪٢	٪٠,٨٣٦	٪١	٪١
ذهبـــي	و	٣	١	٩	٣	###	٣	١٩
	ن . ص	٪١	٪٤	٪٢	٪٩	###	٪١	٪١
	ن . ل	٪١	٪٤	٪١	٪٤	###	٪١	٪١
رمـــادي	و	١	###	٢	###	٣	٨	١٤
	ن . ص	٪٠,٤٩٠	###	٪٠,٥١٠	###	٪١	٪٤	٪١
	ن . ل	٪٠,٤٥٤	###	٪٠,٣٦٤	###	٪١	٪٥	٪١
زرقـــة	و	١	###	٨	٢	###	١	١٢
	ن . ص	٪٠,٤٩٠	###	٪٢	٪٦,٢٥	###	٪٠,٥٢٩	٪١
	ن . ل	٪٠,٤٥٤	###	٪١	٪٢	###	٪٠,٦٣٦	٪٠,٩٥٦
فضـــي	و	###	###	٧	١	١	١	١٠
	ن . ص	###	###	٪١	٪٣	٪٠,٤٨٧	٪٠,٥٢٩	٪٠,٩٥٦
	ن . ل	###	###	٪١	٪١	٪٠,٤١٨	٪٠,٦٣٦	٪٠,٧٩٦
وردي	و	١	١	١	٢	٢	١	٨
	ن . ص	٪٠,٤٩٠	٪٤	٪٠,٢٥٥	٪٦,٢٥	٪٠,٩٧٥	٪٠,٥٢٩	٪٠,٧٦٤
	ن . ل	٪٠,٤٥٤	٪٤	٪٠,١٨٢	٪٢	٪٠,٨٣٦	٪٠,٦٣٦	٪٠,٦٣٧
شقـــرة	و	###	###	١	###	١	٢	٤
	ن . ص	###	###	٪٠,٢٥٥	###	٪٠,٤٨٧	٪١	٪٠,٣٨٢
	ن . ل	###	###	٪٠,١٨٢	###	٪٠,٤١٨	٪١	٪٠,٣١٨
بنفســج	و	١	###	###	٢	###	###	٣
	ن . ص	٪٠,٤٩٠	###	###	٪٦,٢٥	###	###	٪٠,٢٨٦
	ن . ل	٪٠,٤٥٤	###	###	٪٢	###	###	٪٠,٢٣٩
أشهـــب	و	٢	###	###	###	###	###	٢
	ن . ص	٪٠,٩٨٠	###	###	###	###	###	٪٠,١٩١
	ن . ل	٪٠,٩٠٩	###	###	###	###	###	٪٠,١٥٩
بنـــي	و	###	###	###	###	###	١	١
	ن . ص	###	###	###	###	###	٪٠,٥٢٩	٪٠,٠٩٥
	ن . ل	###	###	###	###	###	٪٠,٦٣٦	٪٠,٠٧٩
غير محدد	و	١٧	١	١١	٤	١٠	٣	٤٦
	ن . ص	٪٨	٪٤	٪٢	٪١٢,٥	٪٤	٪١	٪٤
	ن . ل	٪٧	٪٤	٪٢	٪٥	٪٤	٪١	٪٣
مجمـــوع	و	٢٢٠	٢٤	٥٤٨	٦٧	٢٣٩	١٥٧	١٢٥٥
	ن . ص	٪١٠٧	٪١٠٠	٪١٣٩	٪٢٠٩	٪١١٦	٪٨٣	٪١١٩
	ن . ل	٪١٧	٪١	٪٤٣	٪٥	٪١٩	٪١٢	٪١٠٠

ن . ص . = النسبة من مجموع أبيات الصور، ن . ل . = النسبة من مجموع الألوان
(ـ) = الأكمه (المولود أعمى)، (+) = الضرير.

وهذه الإحصائية تبيّن :

- الألـوان المستعملة في الصـور البصريـة في شعـر العميان . وتُعنـى برصـد المساحات الدالة على عنصر اللون ؛ سواء ورد بلفظه أم كانت دلالته متضمنة في ألفاظ أخرى : كالسواد في الليل والظـلام ، أو البياض في دلالة بعض الكواكب والجواهر، أو الألوان في عناصر الطبيعة . . وهكذا .

- مقدار ورود كل لون في أبيات صور كلٍّ منهم .

- نسبة ذلك من مجموع أبيات الصور البصرية : (كثافة اللون في الصور) .

← - (المعري) : أبـو العلاء أحمد بن عبد الله (٣٦٣ ـ ٤٤٩هـ = ٩٧٣ ـ ١٠٥٧م) . عمي في الـرابعة من عمره . (عنه انظر مثلاً : الحموي ـ يـاقوت : معجم الأدباء . بعناية/ د . س . مرجليوث . ط . (٢) مطبعة هندية بالموسكي بمصر: ١٩٢٣م : ١/ ١٦٢ ـ ٢١٦ ، والصفدي : نكت الهميان . وقف على طبعه/ أحمد زكـي بك . ط . المطبعة الجمالية بمصر: ١٩١١م : ١٠١ ـ ١١٠ ، ونيكلسون : دائرة المعارف الإسلامية : ١/ ٥٤٨ ـ ٥٥١) .

- (الحصري) : أبو الحسن علي بن عبـد الغني القيرواني (٠٠٠ ـ ٤٨٨هـ = ٠٠٠ ـ ١٠٩٥م) . رجّح (كحالـة ـ عمر رضا : معجم المؤلفين . ط . مطبعـة الترقّي بدمشق : ١٩٥٩م : ٧/ ١٢٥) أنه كـان (أكمه) . (عنـه انظر مثـلاً : ابن بسام : الـذخيرة . تحقيق/ إحسـان عباس . ط . (١) دار الثقـافة ـ بيروت : ١٩٧٩م : م١ ق٤/ ٢٤٥ ـ ، والمرزوقي ـ محمد ، والجيـلاني ـ ابن الحاج يحيى : أبو الحسن الحصري القيرواني . ن . مكتبة المنار ـ تونس : ١٩٦٣م) .

- (التطيلي) : أبو جعفـر أحمد بن عبد الله (٠٠٠ ـ ٥٢٥هـ = ٠٠٠ ـ ١١٣١م) . اشتهـر بالأعمى ، ويرجّح أنـه عمي صغيرًا . (عنه انظـر مثلاً : الصفـدي : النكت : ١١٠ ـ ١١٣ ، وشتيرن S.M. Stern : دائرة المعـارف الإسـلاميـة : ٣/ ٥٥٢ ، والـزركلي : الأعـلام . ط . (٦) دار العلم للملايين ـ بيروت : ١٩٨٤م : ١/ ١٥٨) .

- (البردّوني) : عبـد الله (شاعـر يمني معاصر) . عمي «بين الـرابعـة والسادسـة من العمر» ، كما ذكـر بقلمه في مقدمـة ديوانه (من أرض بلقيس . ط . دار العـودة ـ بيروت : ١٩٨٢م) . و(انظر عنه : المقـالح ـ عبـدالعزيـز: مقدمة ديـوان عبد الله البردوني . ط . دار العـودة ـ بيروت : ١٩٨٦م) .

- و(انظر: ١٧٤ ـ من هذا البحث) .

- الكسور (بجوار الأرقام الصحيحة) لا يذكر منهـا إلا العشريّ والمئويّ ، فإذا كان الكسر (منفردًا) لم يذكر منه ما زاد على الأرقام الثلاثة الأولى . ومثل ذلك في الإحصاءات اللاحقة .

ـ النسبة من مجموع الألوان المستخدمة : (كثافة اللون في الألوان).

ـ مجاميع ذلك كله ونِسَبه.

ويلحظ من استقراء هذه الإحصائية أن :

١ - عدد الألوان المستعملة في الصور البصرية في شعر العميان : (١٦ لونًا)، هي : (البياض، والسواد، والمائي، والحمرة، والغبرة، والخضرة، والصفرة، والذهبي، والرمادي، والزرقة، والفضي، والوردي، والشقرة، والبنفسج، والأشهب، والبني).

٢ - ليس منهم من استعمل جميع الألوان الستة عشر.

٣ - أكثرهم في عدد الألوان : (البردوني)، استعمل (١٤ لونًا). وأقلهم : (العكوّك)، استعمل (٨ ألوان) فقط.

٤ - أكثر الألوان استخدامًا لديهم مجتمعين : (البياض، والسواد، فالمائي، فالحمرة).

٥ - هناك خمسة ألوان لا يشذّ عن استخدامها أحدٌ من هؤلاء الشعراء، هي : (البياض، والسواد، والمائي، والحمرة، والوردي).

٦ - أما مقدار شيوع الألوان الأخرى بينهم ـ عدا الألوان الخمسة المشتركة ـ فهو بهذا التسلسل : (الصفرة : ٥ شعراء)، (الذهبي : ٥)، (الغبرة : ٥)، (الخضرة : ٤)، (الرمادي : ٤)، (الزرقة : ٤)، (الفضّي : ٤)، (الشقرة : ٣)، (البنفسج : ٢)، (الأشهب : ١)، (البني : ١).

٧ - ليس للأندلسيين من الألوان غير ما في صور المشارقة.

٨ - للمشارقة : (الأشهب)، لم يرد في صور الأندلسيين .

٩ - للمعاصر (البردوني) : (البنّي)، ليس في صور القدماء عمومًا .

١٠ - للقدماء : (البنفسجي ، والأشهب) لم يردا في صور الشاعر المعاصر.

١١ - (بشار بن برد) : انفرد بـ (الأشهب) .

١٢ - (البردوني) : انفرد بـ (البنّي) .

١٣ - أول من ورد اللونان : (الفضي ، والأشقر) في صوره منهم : (المعري) .

١٤ - تحتل الألوان نسبة من عدد أبيات الصور البصرية في شعر العميان بلغت (١١٩٪) . وهم في نسبهم متفاوتون :

(-) الحصري ٢٠٩٪

(+) المعري ١٣٩٪

(+) التطيلي ١١٦٪

. . . .

(-) بشـــار ١٠٧٪

(-) العكوك ١٠٠٪

(+) البردوني ٨٣٪

١٥ - فإذا رتبت الألوان حسب عدد ورودها في صـور كل شاعر، تكون على النحو التالي :

بشار (-) -١٦٧هـ	العكوّك (-) -٢١٣هـ	المعري (+) -٤٤٩هـ	الحصري (-) -٤٨٨هـ	التطيلي (+) -٥٢٥هـ	البردوني (+) -معاصر
١ - بياض ٧٢	بياض ٨	بياض ١٥٠	بياض ١٧	سواد ٦٧	سواد ٤٣
٢ - سواد ٣٩	سواد ٦	مائي ١٢٩	سواد ١٦	بياض ٦٦	بياض ٣٨
٣ - مائي ٢٩	غبرة ٣	سواد ١٢٣	حمرة ١٢	مائي ٤٤	حمرة ٣١
٤ - حمرة ٢٨	حمرة ٢	حمرة ٦٤	مائي ٦	حمرة ٣٠	مائي ١٥
٥ - صفرة ١٥	مائي ١	خضرة ٢٤	ذهبي ٣	غبرة ١١	رمادي ٨
٦ - غبرة ٨	صفرة ١	غبرة ١٩	صفرة ٢	رمادي ٣	خضرة ٦
٧ - خضرة ٣	ذهبي ١	ذهبي ٩	زرقة ٢	خضرة ٢	صفرة ٣
٨ - ذهبي ٣	وردي ١	زرقة ٨	وردي ٢	صفرة ٢	ذهبي ٣
٩ - أشهب ٢		فضي ٧	بنفسج ٢	وردي ٢	شقرة ٢
١٠ - رمادي ١		رمادي ٢	فضي ١	فضي ١	غبرة ١
١١ - زرقة ١		وردي ١		شقرة ١	زرقة ١
١٢ - وردي ١		شقرة ١			فضي ١
١٣ بنفسج ١					وردي ١
١٤-					بني ١

فيتضح أن :

أ - الألوان الأربعة (الأبيض، والأسود، فالمائي، فالأحمر)، التي سجلت أكثرية في عدد الاستخدام عندهم مجتمعين، تتصدر قائمة الألوان عند كل واحد منهم منفردا .

ب - الألوان (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر) تجيء متلاحقة على رأس القائمة عند خمسة منهم، أي بنسبة (٨٣٪) .

١٦ - فإذا انحصر الاهتمام في تلك الألوان الخمسة المشتركة في صور العميان، ظهرت في النسق التالي :

بشار (-) ـ١٦٧هـ	العكوّك (-) ـ٢١٣هـ	المعري (+) ـ٤٤٩هـ	الحصري (-) ـ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ	البردوني (+) ـ معاصر
١ ـ بياض ٧٢	بياض ٨	بياض ١٥٠	بياض ١٧	سواد ٦٧	سواد ٤٣
٢ ـ سواد ٣٩	سواد ٦	مائي ١٢٩	سواد ١٦	بياض ٦٦	بياض ٣٨
٣ ـ مائي ٢٩	حمرة ٢	سواد ١٢٣	حمرة ١٢	مائي ٤٤	حمرة ٣١
٤ ـ حمرة ٢٨	مائي ١	حمرة ٦٤	مائي ٦	حمرة ٣٠	مائي ١٥
٥ ـ وردي ١	وردي ١	وردي ١	وردي ٢	وردي ٢	وردي ١
مجموع ١٦٩	١٨	٤٦٧	٥٣	٢٠٩	١٢٨
ن. ص ٨٢٪	٧٥٪	١١٩٪	١٦٥٪	١٠١٪	٦٧٪
ن. ل ٧٦٪	٧٥٪	٨٥٪	٧٩٪	٨٧٪	٨١٪

أ - يتأكد أن الألوان الأربعة (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر) هي القاسم المشترك الأعظم بين ألوان الصورة البصرية في شعر العميان؛ فهي لم تكن مشتركة بينهم من حيث ورودها في صورهم جميعًا فحسب، بل هي - أيضًا - على رأس قائمة ألوانهم مجتمعين، وتتصدر قائمة كل شاعر منهم منفردًا كما سبق، وتتصدر الألوان الخمسة المشتركة عند كل منهم كذلك.

ب - فإذا نظر إلى كثافة الألوان الخمسة المشتركة بينهم، في أبيات صورهم، وفي كافة الألوان المستعملة فيها، تبين أنهم في ذلك على هذا الترتيب:

النسبة الصورية		النسبة اللونية	
(-) الحصري	١٦٥٪	(+) التطيلي	٨٧٪
(+) المعري	١١٩٪	(+) المعري	٨٥٪
(+) التطيلي	١٠١٪	(+) البردوني	٨١٪
. . . .		. . . .	
(-) بشار	٨٢٪	(-) الحصري	٧٩٪
(-) العكوّك	٧٥٪	(-) بشار	٧٦٪
(+) البردوني	٦٧٪	(-) العكوّك	٧٥٪

فبقياسها إلى مجموع أبيات الصور البصرية للشاعر، يلمح ميلها النسبي إلى الكثافة عند الشعراء الكُمه (الحصري، وبشار، والعكوّك)، مثلما لمح من قبل ميل التلوين عمومًا إلى الكثافة عندهم، فكان طبعيًّا، لذلك، أن تظهر نسبة هذه الألوان الخمسة، بقياسها إلى كافة الألوان لدى الكُمه، متدنية عن مستواها لدى الأضراء.

١ ـ ١ ـ ٢:

تقول (الدكتورة أمينة عبد الرحيم)[١] عن «الألوان المتتامة والإحساس باللون»:

إن الضوء الأبيض يتكون من مجموعة من الأشعة الملونة تتدرج من اللون الأحمر إلى اللون البنفسجي. ولقد دلّت التجربة على أنه يمكن إحداث الإحساس بأي من هذه الألوان أو اللون الأبيض بخلط ثلاثة ألوان أساسية بنسب مختلفة، وهذه الألوان الأساسية أو المتتامة هي: الأحمر، والأزرق، والأخضر. ويرجع إدراك الألوان بوجه عام إلى أن العصب البصري يتكون من ثلاث مجموعات من الأعصاب ينتج عن تأثر أي منها الإحساس بأحد الألوان الأساسية. فإذا تعرضت العين لضوء أحمر مثلاً فإن مجموعة واحدة تتأثر بهذا الضوء وينتج من تأثرها الإحساس باللون الأحمر، كذلك إذا استقبلت العين ضوءاً أخضر فإن مجموعة أخرى واحدة تتأثر بهذا الضوء، وعلى وجه العموم إذا وقع على العين ضوء ذو لون معيّن فإن نوعًا أو أكثر من هذه المجموعات يتأثر به، فالضوء الأصفر (٥٩٠٠ أنجشتروم) مثلاً ينتج عنه تأثر مجموعة الأعصاب الحساسة للون الأحمر والمجموعة الحساسة للون الأخضر، والضوء الأزرق (٤٧٠٠ أنجشتروم) ينتج عنه تأثر مجموعة الأعصاب الحساسة للون الأخضر والمجموعة الحساسة للون الأزرق . . . أما إذا استقبلت العين ضوءاً أبيض فإن المجموعات الثلاث تتأثر بدرجة واحدة.

(١) الضوء. ط. (٣) دار الطباعة الحديثة ـ مصر: ١٩٧٠م: ١٥٢ ـ ١٥٣.

فإذا تأملتَ تلك الألـوان الخمسـة المشتركـة في الصـورة البصريـة في شعـر العميان ــ في ضوء النص العلمي الآنف ــ ألفيتَها يجمعها انتسـابها الغالب إلى مجمـوعة الأعصـاب الحساسـة للون الأحمر؛ فـ (الأبيض): تتأثر بـه مجموعـات الإحسـاس بـالألـوان الثـلاثة الـرئيسـة: الأحمر، والأزرق، والأخضر، بـدرجـة واحدة. أما (الأسـود): فهو حالة انعدام اللون أصـلاً، كما أن الظلمة هي عدم الضوء بالجملة، وإدراكها يتم بالاستـدلال من عدم الإحساس بالضوء[1]. أما (المائي): فهو ــ إن صح عدّه لونًـا ـ لون محايد، ويتلـون بالأشعة الـواقع تأثيرها عليـه. و(الأحمر): أمـره بيّن. و(الـوردي): عنـد العـرب هـو الأحمر يضرب إلى صفرة حسنة في كل شيء[2]، وهو في صـور العميان إما مقترن بـاللون الأحمر أو معبّر عنـه، فانتماؤه إلى هـذا اللـون جليّ. وهكـذا يمكن القول: إن انتماء هـذه الألوان المشتركـة إلى العائلة اللـونية الحمراء هـو الخيط الأساس الذي يـوحّد بين العميان فيها.

١ ـ ١ ـ ٣:

وبـالرغم من اضطـراب مفاهيم الألـوان في اللغة العـربية ومـا قد يكـون من فقرهـا فيها[3]، فإن هذه الألـوان الخمسة من أكثـر الألوان استقـرارًا في دلالتها لـدى العرب، ومن أشهـرهـا كذلك في النصـوص الـدينية والأدبيـة والاستعمال العام[4].

---

(١) وانظر: ابن الهيثم: ٣٠٧.

(٢) انظر: ابن منظور: لسـان العرب. إعداد وتصنيف/ يوسف خيّاط. ط. دار لسـان العرب ـ بيروت: (د. ت): (ورد).

(٣) انظر: عمر ــ أحمد مختار: الـدلالات الاجتماعية والنفسيـة لألفاظ الألـوان في اللغة العـربية (كتـاب الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات). ط. المطبعة العصرية ـ تونس: ١٩٨٦م: 42.

(٤) انظر: م. ن: 41-51.

فـ (الأبيض): رمـز في التراث العربي للطهـر، والبراءة، والتفاؤل، والـرضا، والجمال اللون و إشراقه، وهو رمز للمهـادنة والسلام. وورد في (القرآن الكريم): (١١ مرة)، رمز في بعضهـا للصفاء والنقاء والفوز. وهـو من أكثر الألوان ورودًا في (الحديث النبـوي الشريف)، حيث ذكر مـا يقرب من (١٠٠ مـرة)، رَمَزَ في بعضها للنقـاء والبراءة والطهر. وهو على ذلك شعـار المسلمين في الحج والعمرة واللبس والموت. وكـان لـواء الـرسول (ﷺ) يـوم فتح مكـة أبيض، وقـد نعت الإسلام بالمحجة البيضاء[١].

و(الأسود): بعكس الأبيض، مكروه منذ القدم؛ رمز في التراث العربي للشرّ والقبح والموت. وقد ورد في (القـرآن الكريم): (٧ مرات)، منهـا خمس لوصف الـوجـه. وفي الحديث تجاوز وروده: (١٠٠ مرة) بقليـل. وقد كـرّه الإسـلام في الأسود ونفّـر منه. على أن المفهوم الإسلامي يقـول: «لا فضل لأبيض على أسود إلا بالتقوى»[٢].

أما (المائي): فيقصد به هاهنا لون الماء أو السراب وما أشبههما، كالزجاج أو الحديد الصقيل ونحوهما. وبذا فهو لون محايـد متأثر بغيره كما مرّ، ولا تاريخ له كسـائر الألـوان المحـددة، سـوى مـا قـد يكـون من دلالتـه على الصفـاء والشفافية[٣].

و(الأحمر): رمز للخطر، والغـواية الجنسية، والجمال، والخجل، والغضب. لم يرد في (القـرآن) إلا بمعناه الحقيقي، وفي (الحديث) ورد ما يزيـد على (٥٠ مرة)،

---

(١) انظر: م. ن: 43-45.

(٢) انظر: م. ن: 45-47.

(٣) وانظر: ابن منظور: (موه).

بعضه بمعنى الأبيض والأصفر. وكان (ﷺ) يكره الأحمر في الثياب، ربما لإيحاءاته النفسية الخاصة. غير أن هناك أحاديث في الإبل والنعم قد تشير إلى خلاف ذلك[١].

أما (الوردي): فتقدّم أنه عندهم بين الأحمر والأصفر. و(الأصفر): ليست له إيحاءات ثابتة - وإن غلب إيحاؤه بالمكروه - ويرمز للضعف، والمرض، واليهود، وللجَمال (نادرا). ومنتهى الكراهية اقترانه بالسواد. وقد شاع استعماله في العصر العباسي وغطّى على الألوان جميعها. ورد في (القرآن الكريم): (٥ مرات). وجاء في بعض الأحاديث أن «راية رسول الله ﷺ كانت صفراء». وقد التبس عند العرب أحيانًا بـ (الأسود)[٢].

ذلك تاريخ الألوان الخمسة المشتركة بين الصور البصرية في شعر العميان. ولا يخرج استعمال العميان إياها عن ذلك الإطار التاريخي العام. إلا أن اللون (الأسود) قد يعبّر عن الجَمال في مواضع من شعرهم جميعًا، وأكثرها في شعر (بشار (-)) و(الحصري (-)). فمن ذلك قول الأول[٣]:

وغادةٍ سوداء برّاقةٍ ... كالماء في طيبٍ وفي لينِ
كأنها صيغتْ لمن نالها ... من عنبرٍ بالمسكِ معجونِ

وقول الآخر[٤]:

سباني بمخطوطٍ من المسك أسود ... على صحنِ مسبوكٍ من التبر أمْلَسِ

---

(١) انظر: عمر - أحمد مختار: 33، 49-51.

(٢) انظر: م. ن: 33، 41-43.

(٣) ديوان بشار بن برد. عني به/ محمد الطاهر ابن عاشور. راجعه وصححه/ محمد شوقي أمين وآخر. ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة: ١٣٦٩ - ١٣٨٦هـ = ١٩٥٠ - ١٩٦٦م: ٤/ ١٩٩.

(٤) أبو الحسن الحصري القيرواني: عصره - حياته - رسائله - شعره. للمرزوقي، والجيلاني: 223.

أما الألـوان الأخرى غير المشتركـة، فأهمها اللـونان الأسـاسان: (الأخضر)، و(الأزرق).

فـ(الأخضر): يـرد في صورهم عدا (العكـوّك (-)) و(الحصري(-)). ويعدّ من الألوان المبهجـة المحبوبـة كاللـون الأبيض في التراث العربي، وهـو من أكثر الألـوان استقرارًا في دلالتـه، مع أنه يتـداخل أحيانًـا مع (الأسود). ارتبط عنـد المسلمين بالجَنّة، فهو لون الألون عندهم، وورد في (القرآن الكريم) (٨ مرات)، وفي (الحديث الشريف) أكثـر من (٣٠ مرة) مـرتبطًـا بالخير والجمال والعطـاء. وكان لونًا لأستار الكعبة، ولأضرحة الأولياء، وعمائم بعض المسلمين(١).

و(الأزرق): يرد في صورهـم عـدا (العكوّك (-)) و(التطيلي (+)). ولم يتحدد مدلـوله عند العـرب، بل تداخل مع ألوان أخـرى: كـ(الأبيض) و(الأخضر). ويـرمز للجـنّ، والنصارى، والشرّ. وفي (القـرآن الكـريم) جـاء مرة واحـدة: ﴿ونحشر المجـرمين يومئـذٍ زُرْقـا﴾(٢)، وفي (الحديث الشريف): (٣ مرات)، وكلها في مجال الشيء المكروه(٣).

فإذا ما أعيد النظر إلى تحليل الألوان العلمي وتـاريخها العام، بدت المجموعة اللونية الحمراء المشتركة في صور العميـان البصرية هي الأعرف والأغنى، بالرغم من منافسة اللون الأخضر في ذلك.

١ ـ ١ ـ ٤:

وإلى تلك الألـوان المحـددة التي استخـدمها الشعـراء العميـان في صـورهم

---

(١) انظر: عمر ـ أحمد مختار: 48-49.

(٢) طه: ١٠٢.

(٣) انظر: عمر ـ أحمد مختار: 39 ـ ، ثم 47-48.

البصرية، وردت ألـوان أخرى مختلطة، تعبّر عنهـا ألفاظ : كـالروض، والحلي، والـوشي، وأنوع من الثيـاب : كالبرود، والعَصْـب، ومظاهـر طبيعية : كقـوس قزح، وألـوان بعض الحيوان : كلون الفهد، وأسماء الألـوان المختلطة : كأورق، وأدرع . . إلى غير ذلك .

١ ـ ٢ ـ الحركة:

تمثل الحركة العنصر الثـاني من العناصر الحسيّة بعـد الألوان . وهي من أغنى العناصر في صورهم . والمقصـود بها تلك الوسائل التصويـرية التي تنقل التعبير الحركي في مشاهـد الصور البصريـة، لا رصد الصـور الحركية نفسهـا، ومفهوم (الحركـة) هنـا يشمل مـا يعبر عن (السكون) أيضًـا؛ بما أن السكـون لا يصـوّر بصريًّا إلا بتصويـر حركة تتجه إلى التراجع والهدوء . وأبرز وسائل تصـوير الحركة ألفاظ الأفعال ونحوها . وهي تظهر مثلاً في قول (بشار)[1] :

والعَين (تُحدر) دمعًـا (جَدّ واكفـهُ) على مسـاقـط دمعٍ كـان قـد جَمَدا
كأنــه لـؤلــؤٌ (رثّت معـاقــدهُ) (فـانساب) أولـه في السلكِ (فاطّردا)

ويظهر من كثـافة العنصر الحركي إلى أبيات الصور البصريـة لديهم (الجدول رقم : ٢) أنه يتدرج على النحو التالي :

(جدول رقم ٢: الحـــركـــة)

الشاعـــر		بشـــار (ـ) ـ١٦٧هـ	العكوك (ـ) ـ٢١٣هـ	المعري (+) ـ٤٤٩هـ	الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ	البردوني (+) ـمعاصر	المجموع
الأبيات		٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
حـركــة	و	١٦٤	٢٠	١٧٣	١٦	٧٦	١٧٥	٦٢٤
	ن . ص	٨٠٪	٨٣٪	٤٤٪	٥٠٪	٣٧٪	٩٢٪	٥٩٪

(١) ٢/١٩٩ ـ ٢٠٠ .

(+) البردوني ٩٢٪
(ـ) العكوّك ٨٣٪
(ـ) بشار ٨٠٪
. . . .
(ـ) الحصري ٥٠٪
(+) المعري ٤٤٪
(+) التطيلي ٣٧٪

ويُلحظ اتجاه عنصر الحركة إلى العلوّ في الكثافة عند الكُمْه، لولا تقدم (البردوني ـ الضرير) عليهم.

١ ـ ٣ ـ الضوء:

إذا حُدّد مفهوم الضوء هنا بما يعبّر عن معنى (الإضاءة) ـ دون ما قد يكون من تداخلاته الأخرى مع الألوان ـ تبين أنهم متفاوتون في توظيفه حسب (جدوله رقم: ٣).

٢ ـ التداخل الثقافي:

هذه هي المجموعة الثانية من مفردات المعجم الفني للصورة البصرية في شعر العميان، وهي بعض ما يدخل في بناء صورهم البصرية من مصادرها الثقافية. وتشمل ثلاث مفردات هي: (التناصّ)، و(الثقافة)، و(الميثولوجيا). وعلى ما بين هذه المفردات الثلاث من تداخل، فإن المفردة الأولى ستقوم على

(جدول رقم ٣: الضـــوء)

الشاعر		بشار (ـ) ـ١٦٧هـ	العكوك (ـ) ـ٢١٣هـ	المعري (+) ـ٤٤٩هـ	الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ	البردوني (+) ـ معاصر	المجموع
الأبيات		٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
ضوء	و	٥٧	١١	١٨٢	١٥	٩٢	٦٠	٤١٧
	ن. ص	٢٧٪	٤٥٪	٤٦٪	٤٦,٨٧٥٪	٤٤٪	٣١٪	٣٩٪

الصلات النصّيّة التصويرية بين نماذج الصور البصرية في شعر العميان والنصوص الأخرى. وتختص المفردة الثانية (الثقافة) برصد روافد المعلومات الثقافية في الصور. وتستقل المفردة الثالثة (الميثولوجيا) من ذلك بنفسها.

ولقد يكون من الجليّ أن تمام الاستقصاء في هذا المبحث أمر لا سبيل إلى إدراكه؛ فحسبه أن يحصي من ذلك ما أحاطت به المعرفة والبحث؛ فيكون ما عُلم منه دليلاً على ما لم يُعلم.

٢ ـ ١ ـ التناصّ:

يأتي التناصّ على أشكال متعددة: فمنه ما تداخلت فيه صور العميان البصرية مع صور للمبصرين، ومنه ما يكون بين الشعراء العميان أنفسهم. والتداخل في جميع ذلك قد يكون في كليّة الصورة أو في بعضها.

ويُلحظ أنهم يتفاوتون ـ حسب نسبة التناصّ لديهم ـ كالآتي:

(ـ) الحصري ٨٧,٥٪
(ـ) العكوّك ٥٤٪
(+) التطيلي ٤٨٪
. . . .
(ـ) بشار ٤٠٪
(+) المعري ٣٩٪
(+) البردوني ٨٪

(جدول رقم ٤: التناصّ)

الشاعر		بشار (ـ) ـ١٦٧هـ	العكوك (ـ) ـ٢١٣هـ	المعري (+) ـ٤٤٩هـ	الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ	البردوني (+) ـ معاصر	المجموع
الأبيات		٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
تناص	و	٨٣	١٣	١٥٦	٢٨	١٠٠	١٦	٣٩٦
	ن. ص	٤٠٪	٥٤٪	٣٩٪	٨٧,٥٪	٤٨٪	٨٪	٣٧٪

فيظهر أن نسبة التناص في صور الأندلسيين تميل إلى الكثافة، بالقياس إلى صور المشارقة، ولا سيما (بشار) و(المعري). وأن (العكوّك) هو أكثر الشعراء المشارقة القدماء في نسبة التناص، يليه في ذلك (بشار) ثم (المعري). في حين تتضاءل النسبة في صور الشاعر المعاصر (البردوني) تضاؤلاً ملحوظا. ويحتل التناص من أبيات الصور البصرية في شعر العميان نسبة مئوية تجاوز الثلث: (٣٧٪).

فإذا استعرضت نصوص التداخل، تبين أن منها قدرًا مشاعًا تقليديًّا لا خطر له، يزداد كلما كان الشاعر متأخرًا في زمنه، ويبرز ذلك أكثر ما يبرز في شعر (الحصري)، فجميع ما رُصد من التناص في صوره البصرية ـ وهو أكثرهم فيه ـ من هذا النوع التقليدي، وفي هذا إشارة إلى نمطية التناص في شعر الأندلسيين ومن تلاهم. أما التناص الذي يمكن التثبت من صِلاته النصية فهو على قسمين: قسم بين الشعراء العميان وغيرهم من المبصرين، وآخر بين الشعراء العميان أنفسهم.

فمن القسم الأول ما يتصل عند (بشار) بالعصر الجاهلي، ممثلاً في شعراء على رأسهم (امرؤ القيس)(١)(*)، ثم (علقمة بن عبدة)(٢)، و(مدرك بن حصين)(٣)، و(قيس بن الخطيم ـ نحو ٢ ق. هـ = ٦٢٠م)(٤)، و(النابغة

---

(١) قارن بشارًا: ج١/ ٢٩٦، ج٢/ ١٣/ ٢، ٢٣٣/ ٤ بامرئ القيس: ديوانه. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم. ط. دار المعارف ـ القاهرة: ١٣٧٧هـ = ١٩٥٨م: ١٨/ ٤، ١٩/ ٤، ١/٢٤.

(*) يُقتصر هنا على الإحالة إلى مواطن التناص استيفاء لغرض هذا الفصل في وصف مفردات (المعجم الفنّي)، على أن درس شواهدها سيتضمنه الفصل اللاحق عن (المركب الإبداعي).

(٢) قارنه: ج٢/ ١١٦/ ٢، ١٣١/ ١، ١٩٩/ ٢ بعلقمة: ديوانه (بشرح الأعلم الشنتمري). تحقيق/ لطفي الصقال، ودريّة الخطيب، مراجعة/ فخر الدين قباوة. ط. (١) مطبعة الأصيل ـ حلب: ١٣٨٩هـ = ١٩٦٩م: ٤٢/٧٠.

(٣) قارنه: ج٢/ ١٠٩/ ٥، ج٤/ ٥٦/ ٤ بمدرك بن حصين: (ابن منظور: (جنن) م/ ١/ ٥١٦/ ٣).

(٤) قارنه: ج ٢/ ٢١٦/ ٢، ٢٢٢/ ٤ـ٥ بابن الخطيم ـ قيس: ديوانه. تحقيق/ ناصر الدين الأسد. ط. (١) مطبعة المدني ـ القاهرة: ١٣٨١هـ = ١٩٦٢م: ٣/٧٠.

الـذبيـاني)[١]، و(عنترة)[٢]. وفي العصر الإسـلامي تتصل نصـوص الصـور البصريـة في شعر (بشـار) بنصـوصٍ لـ (ذي الرمـة)[٣]، ثم (سحيم عبد بني الحسحاس)[٤]، و(عمر بن أبي ربيعة)[٥]، و(رؤبة بن العجاج)[٦]، ثم (النمر ابن تـولب - نحـو ١٤هـ = ٦٣٥م)[٧]، و(كعب بن زهير)[٨]، و(لبيـد بن ربيعة)[٩]، و(الحطيئـة)[١٠]، و(حسّـان بن ثـابت)[١١]، و(معن بن أوس -

---

(١) قـارنه: ج٣/ ٤/ ١ بـالذبيـاني ـ النـابغـة: ديوانـه. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبـراهيم. ط. (٢) دار المعارف ـ القاهرة: ١٩٨٥م: ١٣٩/ ١٠.

(٢) قارنه: ج٢/ ٢٩٠/ ١ ـ ٢ بعنترة: شرح ديوانـه. تحقيق/ عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي. ط. شركة فن الطباعة ـ بشبرا ـ القاهرة: (د. ت): ١٥٣/ ٨ ـ ٩.

(٣) قارنه: ج٢/ ٢١٦/ ٣، ج٣/ ٣١/ ٤، ١٢٨/ ٢ بـذي الرمة: ديوانه (شرح/ الإمـام الباهلي صاحب الأصمعي، رواية/ ثعلب). تحقيـق/ عبد القدوس أبي صـالح. ط. (٢) مؤسسـة الإيمان ـ بيروت: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م: ١٢٠٢/ ٢٥، ١٥٧١/ ١.

(٤) قارنـه: ج٢/ ٢١٠/ ٤، ٢١٦/ ١، ج٣/ ٧٧/ ٥ بسحيم: ديـوانه. تحقيق/ عبـد العزيـز الميمنـي. ن. الـدار القـوميـة ـ القـاهـرة (مصورة عن طبعـة دار الكتب): ١٣٦٩هـ = ١٩٥٠م: ١٧/ ٥، ١٧/ ٣.

(٥) قـارنـه: ج٢/ ٢١٦/ ٣، ج٣/ ٣١/ ٤ بابن أبي ربيعـة ـ عمـر: شرح ديـوانه. لمحمـد محيي الـدين عبدالحميد. ط. (١) مطبعة السعادة بمصر: ١٣٧١هـ = ١٩٥٢م: ٢٠٠/ ٣.

(٦) قـارنه: ج٢/ ٢٢٦/ ٢، ٢٣٣/ ٤ بـابن العجـاج ـ رؤبـة: ديوانـه (ضمن مجمـوع أشعار العـرب). بعنـايـة/ وليم بن الـورد البروسي. ط. (٢) دار الآفاق الجديـدة ـ بيروت: ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م: ١٥٠/ ٣٦، ١٧٩/ ٦٦.

(٧) قارنه: ج٢/ ٢٢٢/ ٤ ـ ٥ بابن تولب ـ النمر: شعره. صنعة/ نوري حمودي القيسي. ط. المعارف ـ بغداد: (د. ت): ٣٨/ ٤.

(٨) قـارنــه: ج٢/ ٢٣٣/ ٤ بكعب بن زهير: شرح ديـوانـه. صنعـة/ السكـري. ط. (١) دار الكتب المصرية ـ القاهرة: ١٣٦٩هـ = ١٩٥٠م: ١٦/ ١، ١٧/ ١، ١٨/ ١.

(٩) قـارنه: ج٢/ ٢٢٦/ ٢ بلبيـد بن ربيعة: شرح ديـوانه. تحقيق/ إحسـان عباس. ط. وزارة الإرشـاد والأنباء ـ الكويت: ١٩٦٢م: ٣١٢/ ٥٣.

(١٠) قــارنـه: ج٢/ ٨٧/ ١ بـالحطيئـة: ديــوانــه (بشرح/ ابن السكيت والسكـري والسجستــاني). تحقيق/ نعمان أمين طـه. ط. (١) مطبعـة مصطفى البـابي الحلبي ـ مصر: ١٣٧٨هـ = ١٩٥٨م: ١٥٥/ ٢٢.

(١١) قارنـه: ج ٣/ ١٢٨/ ٢ بحسّان بن ثـابت: ديوانـه. تحقيق/ سيد حنفي حسنين، مـراجعة/ حسن كامل الصيرفي. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة: ١٩٧٤م: ١٧١/ ١.

نحو ٦٤هـ = ٦٨٣)[1]، و(ابن مقبل - كان حيًّا سنة ٧٠هـ = ٦٨٩ - ٦٩٠)[2]، و(العُدَيل بن الفُرْخ - نحو ١٠٠هـ = ٧١٨م)[3]، و(الفرزدق)[4].

وتظهر صلة (العكوّك) في إحدى صوره بـ (الأسْعَر الجُعْفيّ - جاهلي)[5].

و(المعري): تتصل نصوص صوره البصرية بنصوصٍ جاهلية، أكثرها لـ (امرئ القيس)[6]، ثم (قيس بن الخطيم)[7]، و(النابغة الذبياني)[8]، ثم (عَبيد بن الأبرص)[9]، و(عمرو بن قميئة)[10]، و(طرفة بن العبد)[11]،

---

(١) قارنه: ج٣/ ١٨٣/ ٨ بابن أوس ـ معن: ديوانه. صنعة/ نوري حمودي القيسي وحاتم صالح الضامن. ط. (١) دار الجاحظ ـ بغداد: ١٩٧٧م: ٥٨/ ٤.

(٢) قارنه: ج٢/ ٢٢٧/ ١ بابن مقبل: ديوانه. تحقيق/ عِزة حسن. ط. إحياء التراث القديم ـ دمشق: ١٣٨١هـ = ١٩٦٢م: ٣٢٣/ ٢٢.

(٣) قارنه: ج٤/ ١٤٨/ ٤ بابن الفرخ ـ العديل: (البغدادي: خزانة الأدب. تحقيق/ عبد السلام محمد هارون. ط. مصر: ١٩٧٩ ـ ١٩٨٦م: ج٥/ ١٩١/ ٢).

(٤) قارنه: ج٣/ ٢٨٢/ ١ بالفرزدق: شرح ديوانه. لإليا الحاوي. ط. (١) دار الكتاب اللبناني ـ بيروت: ١٩٨٣م: ج١/ ٨٣/ ١١.

(٥) قارنه: ديوانه. تحقيق/ حسين عطوان. ط. دار المعارف بمصر: ١٩٧٢م: ٩٦/ ٨ بالأسْعَر (ابن قتيبة: الشعر والشعراء. تحقيق/ أحمد محمد شاكر. ط. دار المعارف بمصر: ١٩٦٦م: ٧٦٧).

(٦) قارنه: شروح سقط الزند. تحقيق/ مصطفى السقا وآخرين، بإشراف/ طه حسين. ط. (٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصورة عن نسخة دار الكتب سنة ١٣٦٤هـ = ١٩٤٥م): ١٤٠٦هـ = ١٩٨٦م: ١٣١/ ١٨، ٣٦١/ ١٨، ٥٤٣/ ٣١، ٦٢٥/ ١١ بامرئ القيس: ٧٠/ ٤، ٩٦/ ٢ـ٣، ١٨/ ٤، ١٩/ ٢.

(٧) قارنه: م. ن: ٣٠٥/ ٢٤، ٩٠١/ ٢٠ بابن الخطيم: ٣٧ـ٣٨/ ١٠ ـ ١١.

(٨) قارنه: م. ن: ٣٧٠/ ٢٧، ١٩٨٥/ ٢١ بالذبياني: ٣٦/ ٢٣، ١٤٢/ ٧.

(٩) قارنه: م. ن: ٨٣٨/ ٥، بابن الأبرص ـ عَبيد: ديوانه. تحقيق وشرح/ حسين نصّار. ط. (١) مصطفى البابي الحلبي ـ مصر: ١٣٧٧هـ = ١٩٥٧م: ٣٥/ ٩، أو أوس بن حجر: ديوانه. تحقيق وشرح/ محمد يوسف نجم. ط. (٢) دار صادر ـ بيروت: ١٣٨٧هـ = ١٩٦٧م: ١٥/ ١٦.

(١٠) قارنه: م. ن: ١٣٦/ ٢٤ بابن قميئة: ديوانه. تحقيق/ حسن كامل الصيرفي. ط. جامعة الدول العربية ـ معهد المخطوطات العربية ـ دار الكاتب العربي: ١٣٨٥هـ = ١٩٦٥م: ٢٦/ ١٣.

(١١) قارنه: اللزوميات. تحقيق/ أمين عبد العزيز الخانجي. ط. مطبعة التوفيق الأدبية بمصر، ن. مكتبة الهلال ـ بيروت، ومكتبة الخانجي ـ القاهرة: ١٣٤٢هـ: ج٢/ ٢٠٦/ ٣ بابن العبد ـ طرفة: ديوانه (بشرح/ الأعلم الشنتمري). تحقيق/ درية الخطيب، ولطفي الصقال. ط. مجمع اللغة العربية بدمشق: ١٣٩٥هـ = ١٩٧٥م: ٣٧/ ٦٧.

و(أوس بن حجر)[١]، (والطفيل الغنوي)[٢]، و(أبي قيس ابن الأسلت)[٣]، و(المتنخل الهذلي)[٤]، و(عبد قيس بن خفاف البرجمي)[٥]. وتبرز في العصر الإسلامي صلة نصوص صوره البصرية بشعر (أبي الطيب المتنبي)[٦]، ثم (ابن مقبل)[٧]، و(ذي الرمة)[٨]، ثم (لبيد بن ربيعة)[٩]، و(العجاج)[١٠]، و(ابن المعتز)[١١]، و(ابن طباطبا)[١٢]، ثم (جران العود)[١٣]، و(كثيّر عزة)[١٤]،

(١) قارنه: السقط: ٧٣٨/ ٥ بأوس بن حجر: ١٥/ ١٦، أو ابن الأبرص ٣٥/ ٩.
(٢) قارنه: م. ن: ٢٥٤/ ١٩ بالغنوي ـ الطفيل: ديوانه. تحقيق/ محمد عبد القادر أحمد. ط. (١) دار الكتاب الجديد: ١٩٦٨م: ٢٤/ ٢٧.
(٣) قارنه: اللزوميات: ج ١/ ٤٣٣/ ١١ بابن الأسلت: ديوانه. تحقيق / حسن محمد باجودة. ط. السنة المحمدية، دار التراث ـ القاهرة: ١٩٧٣م: ٧٣.
(٤) قارنه: السقط: ١٣٥٧/ ٤٠ بالهذلي: (السقط: م. ن).
(٥) قارنه: م. ن: ٤٥٤/ ٤١ بالبرجمي: (الضبي: المفضليات. تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون. ط. (٦) دار المعارف ـ القاهرة: (د. ت): ٣٨٦/ ٧).
(٦) قارنه: م. ن: ٧٠/ ٣٢ بالمتنبي: شرح ديوانه. وضعه/ عبد الرحمن البرقوقي. ن. دار الكتاب العربي ـ بيروت: (د. ت): ج٢/ ٢٨١/ ١، ج٤/ ٣١٧/ ١، و٩٠/ ٥٤ بـ ج٢/ ٢٧٦/ ٢، و٩٩/ ٦٤ بـ ج٢/ ١٥٢/ ١ ـ ٢، و ١٠٠ ـ ١٠١/ ٦٥ ـ ٦٦ بـ ج٢/ ٢٨١/ ٢، و١٥٨ ـ ١٦٠/ ٥٤ ـ ٥٦ بـ ج٢/ ٢٨١/ ٢، ٢٨٤/ ١، ج٣/ ٢٨٠/ ٣، و٢٥٣/ ١٨ بـ ج٣/ ٦٥/ ٣، و٣٤٦/ ٢٧ بـ ج٢/ ٢٠٦/ ٢، و٥٤٢/ ٢٩ بـ ج١/ ٣٠٣/ ٢، و٦٢٣/ ٩ بـ ج٣/ ٢٩٤/ ١، و١٣٤٢/ ١٦ بـ ج٣/ ٣٥٥.
(٧) قارنه: م. ن: ٨٨٤/ ٢ بابن مقبل: ٩/ ٣، و٩٠٠/ ١٨ بـ ٣٢٦/ ٣٥، و١٥٢٩/ ٣٦ بـ ٢٨٣/ ١.
(٨) قارنه: م. ن: ٢٣٠/ ١٦، ٤١٧/ ٥، ١٥٢٤/ ٣٣ بذي الرمة: ٤٣٥/ ٦٤، ٤٩٠/ ٤٨، ١٩١/ ٨.
(٩) قارنه: م. ن: ٢٥٣/ ١٨، ٨٣٩/ ٦ بلبيد بن ربيعة: ١٩/ ٤٤، ٨٨ ـ ٩٠/ ٤٤، ٤٦ ـ ٤٧.
(١٠) قارنه: م. ن: ٢٠٩/ ٤٦، ٣٧١/ ٣٠ بالعجاج: ديوانه (رواية/ الأصمعي وشرحه). تحقيق/ عِزة حسن. ط. مكتبة دار الشرق ـ شارع سوريا ـ بيروت: ١٩٧١م: ٤/ ٥٤ ـ ٥٥.
(١١) قارنه: م. ن: ٨٤٨/ ٩، ١٥٦٠/ ٧ بابن المعتز: شعره (صنعة/ أبي بكر الصولي). عني به/ ب. لوين. ن. جمعية المستشرقين الألمانية، ط. مطبعة المعارف ـ استانبول: ١٩٤٥ ـ ١٩٥٠م: ج٣/ ٥٨/ ٩، ج٤/ ٤٨/ ١.
(١٢) قارنه: م. ن: ٤٢٩/ ٧، ٦٥٧/ ٨ بابن طباطبا: (السقط: م. ن).
(١٣) قارنه: م. ن: ٧٩٤/ ٣٣ بجران العود: ديوانه (رواية/ السكري). باعتناء/ أحمد نسيم. ط. (١) مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة: ١٣٥٠هـ = ١٩٣١م: ١٤/ ١، وانظر: البطليوسي: (السقط: ٧٩٤).
(١٤) قارنه: اللزوميات: ج١/ ١٩٥/ ١ بكثيّر: ديوانه. جمعه وشرحه/ إحسان عباس. ن. دار الثقافة ـ بيروت: ١٣٩١هـ = ١٩٧١م: ٥٢٥/ ٣.

و(جريـر)[١]، و(رؤبة بـن العجاج)[٢]، و(أبي النجم العجلي)[٣]، و(علي بن الجهم)[٤]، و(الصنوبري)[٥]، و(أبي نواس)[٦]، و(أبي فراس الحمداني)[٧]، و(تميم بن المعزّ الفاطمي ـ ٣٧٤هـ = ٩٨٥م)[٨]، و(ابن نُباتة السعدي ـ ٤٠٥هـ = ١٠١٥م)[٩]، و(علي بن محمد التهامي ـ ٤١٦هـ = ١٠٢٥م)[١٠]، و(القاضي التنوخي ـ ٤١٧هـ = ١٠٢٦م)[١١].

وإلى هذه التداخـلات مع النصوص الشعرية بعض تـداخلات مع نصوص غير شعرية، أهمها: (القرآنية الكريمة)[١٢]، و(الأمثال السائرة)[١٣].

---

(١) قارنه: السقط: ٨١٩/ ١٨ بجرير: ديـوانه (بشرح/ محمد بن حبيب). تحقيق/ نعمان محمد أمين طه. ط. دار المعارف ـ القاهرة: ١٩٧١م: ١٤٣/ ١٨.

(٢) قارنه: م. ن: ٦٩٧/ ١٦ بابن العجاج ـ رؤبة: ٩٤/ ١٧ ـ ١٩.

(٣) قارنه: م. ن: ١٤٣٨/ ٢٤ بأبي نجم العجلي: ديوانه. عني به/ علاء الدين أغا. ن. النادي الأدبي ـ الرياض: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م: ١٤٠.

(٤) قـارنـه: م. ن: ٦٢٧/ ١٢ بـابن الجهم: ديـوانـه. تحقيق/ خليل مـردم بك. ط. (٢) دار الآفـاق الجديدة ـ بيروت: (د. ت): ٢٩/ ٢.

(٥) قارنه: م. ن: ٧٨٦/ ٢٥ بـالصنوبري: ديوانـه. تحقيق/ إحسان عباس. ن. دار الثقـافة ـ بيروت: ١٩٧٠م: ص ٤٨٤/ ٩٩/ ٤.

(٦) قـارنه: م. ن: ١٥٦٠/ ٧ بأبي نـواس: ديوانـه. تحقيق/ أحمد عبد المجيـد الغزالي. ن. دار الكتـاب العربي ـ بيروت: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م: ٥٢٠/ ٧.

(٧) قـارنه: م. ن: ٣٦٤/ ٢١ بأبي فـراس الحمـداني: ديـوانه. عني بـه/ سـامي الـدهان. ط. المعهـد الإفرنسي بدمشق ـ بيروت: ١٣٦٣هـ = ١٩٤٤م: ص ٣٩/ ٢٨/ ٤.

(٨) قارنه: م. ن: ٢١١/ ٤٨ بابن المعزّ: ديـوانه. تحقيق/ دار الكتب المصرية. ط. دار الكتب المصرية ـ القاهرة: ١٣٧٧هـ = ١٩٥٧م: ١٨٣/ ١١.

(٩) قارنـه: م. ن: ٣٤٣/ ٢١ بالسعدي: ديـوان. تحقيق/ عبد الأمير مهـدي حبيب الطائي. ن. وزارة الإعلام ـ الجمهورية العراقية: ١٩٧٧م: ج١/ ٢٧٤/ ٥.

(١٠) قارنه: م. ن: ١٣٢/ ٢٠ بالتهامي: ديوانـه. تحقيق/ محمد بن عبد الرحمن الربيع. ط. (١) مكتبة المعارف ـ الرياض: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م: ٥١٢/ ٧.

(١١) قارنه: م. ن: ٢١٠/ ٤٧ بالتنوخي: (السقط: ٢١١).

(١٢) قارنه: م. ن: ٤٥٤/ ٤٠ بالآية ٣٧ (الرحمن)، و١٣٠٧/ ٥٢ بالآيتين ٣٢ ـ ٣٣ (المرسلات).

(١٣) انظر: الخوارزمي: السقط: ١٨٩٠/ ٢٣.

ومن نصـوص الصور البصرية في شعـر (التطيلي) ما يتصـل بالعصر الجاهلي من خـلال نصوص (امـرئ القيس)[1] بصفـة خـاصـة، ثـم (عنترة)[2]. وفي العصر الإسلامي بـ (المتنبي)[3].

وفي نصوص الصورة البصرية في شعر (البردوني) مـا يمكن إرجاعه إلى (امرئ القيس)[4] أو غيره جاهليًّا، ومن العصر الحديث إلى (علي محمود طه)[5].

[وسيأتي تفصيل القول عن هذه النصوص في مواطنها من دراسة (المركّب)].

أما (التنـاص بين صور العميـان نفسها)، فكثيرًا مـا يفوق في صـور أحدهم تناصّها مع صـور الشاعر المبصر؛ ولذا لا تكاد تخلو صـور العميان، ممن جاؤوا بعـد (بشـار) و(المعـري)، من تنـاص معهما. ومثـال ذلك صـورة (بشـار) المشهورة[6]:

كأن مُثـارَ النَّقْـعِ فـوقَ رؤوسهمْ   وأسيـافَنـا ليـلٌ تَهاوى كـواكبُـهْ

فـ (العكوّك) يقول[7]:

٣ - كأن سُمُـوّ النقع والبِيْضُ تحتـه   سماواتُ ليلٍ أسفـرتْ عـن كـواكبِ

---

(١) قـارن: التطيلي: ديوانـه. تحقيق/ إحسـان عباس. ن. دار الثقـافة ـ بيروت: ١٩٦٣م: ٤٤/ ١٨، ١٨٤/ ٣٨ بامرئ القيس: ١٨/ ٤.

(٢) قارنه: ١٠١/ ٢٨ ـ ٢٩ بعنترة: ١٥٠/ ٤.

(٣) قـارنـه: ١٠١/ ١٤، ١٠٦/ ٧، ١١٣/ ١٠ ـ ١١، ١٩٣/ ٤٢، ٢٠١/ ١٦ ـ ١٧ بـالمتنبي: ج٢/ ٢٨١/ ٢.

(٤) قـارن: البردوني: مدينـة الغـد. ط. (٤) دار العـودة ـ بيروت: ١٩٨٢م: ٤١/ ١ بـامـرئ القيس: ٥٦/ ٣، ٥٧/ ١ ـ ٤، ٥٨/ ١ـ٢.

(٥) قارنـه: م. ن: ١٥/ ١٠ بطه ـ علي محمود: زهـر وخمر (ليالي كليـوبتره): ديوانـه. ط. دار العودة ـ بيروت: ١٩٧٢م: ٤٧٤/ ١٥.

(٦) ١/ ٣١٨.

(٧) ٤١.

ويقول (المعري)[1]:

٤ - فجاش عليها البحرُ وهو كتائبٌ وخـرّت إليهـا الشهبُ وهي نِصـالُ

ويتبعهم (التطيلي) فيقول مثلاً[2]:

٢٩ - ورب ليلٍ من النقع اخترقت ضحىً [والهصـ؟] منتظـم والهـام منتشـرُ

٣٠ - ولا نجومَ سـوى الأرماح تشبهـه وليس فجرٌ سـوى التحجيل ينفجرُ

وكذا يقول[3]:

١٥ - جميع أمور الناس في كلّ موقفٍ بـه الليل نقعٌ والـرمـاح نجـومُ

ولئن كـانت صـورة (بشـار) تلك من الـذيوع وشيـوع التقـابس بين العميـان وسواهم بمكـان معلوم[4]، فإن بين العميان من التداخـلات الأخرى ما يشفع باتخاذها شـاهدًا هنا على مقدار التناص بين صـورهم البصرية. فمن ذلك مثلاً آخر أن (بشارًا) قال[5]:

والشمـس في كبـد السماء كـأنها أعمى تحيّر مـا لـديـه قـائدُ

فيقول (المعري)[6]:

٤ - قـد ركضنـا فيـه إلى اللهـو لمّا وقَـفَ النجم وِقْفَـةَ الحَيرانِ

---

(١) السقط: ١٠٤٩.

(٢) ٦٥.

(٣) ١٦٢. وانظر أيضًا: ١٠١/ ٢٢.

(٤) وانظر مثلاً: العباسي ـ عبد الرحيم بن أحمد: معاهـد التنصيص. تحقيق/ محمد محيي الدين عبدالحميد. ط. عالم الكتب ـ بيروت: ١٣٦٧هـ = ١٩٤٧م: ٢/ ٣١ ـ ٣٢.

(٥) ٤/ ٣٩.

(٦) السقط: ٤٢٦.

ثم يقول (التطيلي)[1]:

١٣ - والنجم حيرانُ من أيْنٍ ومن ضَجَرٍ فلــو هــوى أو عــدا مجراه مــا شَعَــرا

فإذا (البردوني) على آثارهم يقول كذلك[2]:

والليل يسري كـأعمى ضلّ وجهتـــه وغــاب عن كفّــه العُكّــاز والهادي

كما يقول[3]:

وفتّشَ عــن قـــدميـــه الـــدجى ودبّ كـأعمى يجوس الحفـــــــرْ

ومن هذا وأمثاله يتضح ما بين نصوص الصور البصرية في شعر العميان من صلات. ويظهر من جدول التناص بين صور العميان، (رقم: ٥)، اطّراد

(جدول رقم ٥: التناص بين صور العميان نفسها)

متناصّ / متناصّ معه	العكوك (٤) -٢١٣هـ			المعري (٥) -٤٤٩هـ			التطيلي (٦) -٥٢٥هـ			البردوني (٧) - معاصر			المجمــوع		
	ت. ن	م. ع	ن	ت. ن	م. ع	ن	ت. ن	م. ع	ن	ت. ن	م. ع	ن	ت. ن	م. ع	ن
بشار - ١٦٧هـ	١٣	٢	١٥٪	١٥٦	٣	١٪	١٠٠	٧	٧٪	١٦	٣	١٨٪	٣٩٦	١٥	٣٪
المعري - ٤٤٩هـ	###	###	###	###	###	###	١٠٠	١٠	١٠٪	###	###	###	٣٩٦	١٠	٢٪
المجمــوع	١٣	٢	١٥٪	١٥٦	٣	١٪	١٠٠	١٧	١٧٪	١٦	٣	١٨٪	٣٩٦	٢٥	٦٪

ت. ن = التناص (عمومًا)، م. ع = التناص مع العميان، ن = النسبة.

(١) ٤٤.
(٢) من أرض بلقيس: ١٠٣.
(٣) مدينة الغد: ٨٢.
(٤) قارنه: ٤١/ ٣، ٨٠/ ٢ ببشار: ج١/ ٣١٨/ ٦.
(٥) قارنه: السقط: ٤٢٦/ ٤، ١٠٤٩/ ٤، ١٧٣٧/ ٢٢ ببشار: ج٤/ ٣٩/ ٤، ج١/ ٣١٨/ ٦.
(٦) قارنـه: ١١/ ٤٠ ببشار: ج١/ ١١٠/ ٣، ٢٨٦/ ١، و٤٤/ ١٣ بـج٤/ ٣٩/ ٤، و٤٥-٤٦/ ٣٧-٣٨ بـج٢/ ٢٠٠/ ١، و٦٥/ ٢٩-٣٠، ١٠١/ ٢٢، ١٦٢/ ١٥ بـج١/ ٣١٨/ ٦، و٢١٢/ ٨ بـج١/ ١٦٨/ ٩، ٢٠٩/ ٣. وقارنه: ٢٤/ ١٨-١٩، ٩٠/ ١٠ بالمعري: السقط: ٤٢٥/ ١، ٤٩٩/ ٤٥، و٥٠/ ٢٤ بـ١٩٧٦/ ٢ (وأماكن أخرى متفرقة من درعيّات أبي العلاء، حيث يشبه الدرع بالماء)، و٥٠/ ٢٦ بـ٨١٨/ ١٥، و٦٢/ ٣٧ بـ١٤٦١/ ٥١ وغيره من المواضع، و٦٩/ ١٢ بـ١٤٣٦/ ٢٢-٢٣، و١١٣/ ١٢-١٣ بـ١٠٠-١٠١/ ٦٥-٦٦، و٢١٥/ ٢١ بـ١٠٤/ ٦٩.
(٧) قارنـه: من أرض بلقيس: ١٠٣/ ٣، ومدينة الغد: ٨٢/ ٤ ببشار: ج٤/ ٣٩/ ٤، ومدينة الغد: ٨٠/ ١ بـج٤/ ٨٤/ ١.

تأثير صور (بشار) البصرية على من تلاه من هؤلاء الشعراء. غير أن تأثير صور (المعري) على (التطيلي) يبدو راجحًا على تأثير صور (بشار).

ولعل فيما تقدم ما ينبئ عن غنى هذه المفردة من معجم الصورة البصرية في شعر العميان.

٢ ـ ٢ ـ الثقافة:

ويتحدد مفهوم الثقافة هنا: فيما يتكئ عليه الشاعر الأعمى، اتكاءً مباشرًا، من مخزونه الثقافي: من المعارف العلمية أو العامة، في الإبداع التصويري البصري.

وعند استقراء ذلك في صورهم، يتبين أن (المعري) يبزّ زملاءه في توظيف تلك المعارف الثقافية في التصوير البصري. ثم يظهر ذلك بضآلة في صور (التطيلي)؛ وهذا متفق مع ما سبقت الإشارة إليه من ثبوت الصلة بين صور هذين الشاعرين البصرية. وفيما يلي شواهد على هذه المفردة لديهما:

أغلب ما في صور (المعري) من ذلك متصل بعلم الفلك والنجوم(*). وكذلك ما ورد عند (التطيلي). وهنا صورتان تمثلان تلك الاستفادة من المعارف الفلكية في التصوير، الأولى منهما لـ (المعري)(١)، في وصف درع:

(جدول رقم ٦: الثقافة)

الشاعر		بشار (ـ) ـ١٦٧هـ	المكوك (ـ) ـ٢١٣هـ	المعري (+) ـ٤٤٩هـ	الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ	البردوني (+) ـ معاصر	المجموع
الأبيات		٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
ثقافة	و	###	###	١٧	###	١	###	١٨
	ن. ص	###	###	٤٪	###	٠,٤٨٧٨٪	###	١٪

(*) وقد ألمح (طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء. ط. (٦) دار المعارف ـ القاهرة: ١٩٦٣م: ٢٢٤) إلى شيوع تأثير علم النجوم العربي على مختلف آدابه تأثيرًا ظاهرا.

(١) السقط: ١٩٨٣.

١٦ - أخذتْ من المريخ وَقدة شِرّةٍ إذْ ناسبتْ زُحَلاً ببردِ طِباعها

فـ (المريخ): يوصف بأن له طبيعة النار، و(زحل): يوصف بأن له طبيعة الحديد(١)، فأخذ الشاعر من هاتين المعلومتين ما صوّر به ازدواج بريق الاتقاد في الدرع مع لمعان الحديد فيها.

وقال (التطيلي)(٢) - في وصف أسد رخام أو نحاس يمجّ الماء على بحيرة:

٢ - وكأنه أسَدُ السما ءِ يمجّ من فيهِ المجرّهْ

وقد يعوّل (المعري) على معلوماته عن بعض المِلَل والنِّحَل في تكوين صوره البصرية، كما في قوله(٣):

٥٧ - ومُحيّاك للذي يعبدُ الدهْـ ـرَ، وإهباءُ طِرْفكَ: الفتَيانِ
٥٨ - وإلهُ المجوسِ سيفُكَ إن لم يرغبوا عن عِبادةِ النِّيرانِ

فشبه وجهه بالنهار، والغبار الذي يثيره حصانه بالليل، وجعلهما معبودين كعبادة الدهريين: النهار والليل. ثم شبه سيفه بنار المجوس.

وقد يستمد صوره من بعض المعلومات الطبيعية عن الحيوان أو النبات، كقوله مثلاً، يصف فرسًا(٤):

١٨ - كأن غَبوقه من فرْط رِيٍّ أباهُ جسمُهُ فبدا مَسِيحا

قال (الخوارزمي)(٥): «في هذا إشارة إلى أحد أسباب العرق. قال

---

(١) انظر: الخوارزمي: السقط: م. ن.
(٢) ٢٤٩.
(٣) السقط: ٤٦٣ - ٤٦٤.
(٤) م. ن: ٢٥٣.
(٥) م. ن: ٢٥٤.

(جالينـوس) : العرق يحدث إمّا مـن استرخاء القوة أو الجسـد، أو منهما جميعًا، وإما من تخلخل المسامّ، وإمّا من كثـرة فُضـولٍ تجمّع في البدن، وإمّـا من أنْ تَحمِل على المعدة فوق الطاقة. وإلى السبب الأخير وقعت الإشارة هاهنا».

وقال(١) :

٧ - وشُرْبُ الفناءِ بخُضْر الفِرنْـدِ كـــأنّ على آسِهـــنّ الفَنـــا

فـ (الآس) : هاهنـا شجـر «خضرتـه دائمة أبـدًا»(٢)، شبـه به لـون السيف، و(الفنا) : «شجر ذو حبّ أحمر»(٣)، شبه به لون الدم عليه.

إلى غير هذا.

٢ ـ ٣ ـ الميثولوجيا(*):

تظهر الآثار الميثولوجية على التصويـر البصري عند المشارقة القدماء، ولكنها تختفي من صـور الأندلسيين، ثم تبعث من جـديد في صـور الشاعـر المعاصر، وذلك على النحو المعروض في إحصائها (جدول رقم : ٧).

(جدول رقم ٧: الميثولوجيا)

الشاعر		بشار (ـ) ـ١٦٧هـ	العكوك (ـ) ـ٢١٣هـ	المعري (+) ـ٤٤٩هـ	الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ	البردوني (+) ـ معاصر	المجموع
الأبيات		٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
ميثولوجيا	و	٣	١	٧	###	###	٣	١٤
	ن. ص	١٪	٤٪	١٪	###	###	١٪	١٪

(١) شرح لـزوم مـا لا يلـزم: طـه حسين، وإبـراهيم الإبيـاري، ط. دار المعـارف بمصر: (د. ت): ١/ ٢٣٢.

(٢) انظر: الدينوري ـ أبو حنيفة: النبات. عني به/ ب. لوين. ط. مطبعة بريل ـ ليدن: ١٩٥٣م: ٢٦.

(٣) ابن منظور: (فني).

(*) لا يعتدّ إلا بما جاء صريحًا في دلالتـه، وأسهم في بنـاء الصورة البصريـة؛ فكـان مفردةً من معجمهـا الفني.

وينحصر ما رصد في تصوير (بشار) من ذلك في استغلال بعض أفكار العرب عن الجِنّ، من مثل قوله[1]:

للقُور في رقراقِها تردّي زوراءَ تُخفي عجَباً وتُبدي
من لامعاتٍ كالسعالي البَدّ تلمعُ قُدامي وطوراً بَعدي

و(السعالي): من أصناف الجنّ، وقيل: هي الغيلان، التي عرّفها (الرسول ﷺ): بأنها «سحرة الجنّ». وكان العرب يتصورون أنها تعترض طرق أسفارهم فتخيّل عليهم وتلبّس حتى تضلهم عن السبيل[2]. فاتخذ (بشار) هذا التصوّر لتصوير اضطراب معالم البيداء والتباسها بالقيظ والسراب.

وفي موضع آخر يصور المرأة بقوله[3]:

جنّيّة.. إنسيّة.. أو بين ذاك.. أجلّ أمرا

وقد كان العرب يضيفون كل ما رأوه فائقًا غريبًا، مما يصعب عمله ويدقّ أو شيئًا عظيمًا في نفسه، إلى الجِنّ[4].

أما (العكوّك): فهو يستخدم رمزًا نمطيًّا، كثر تكراره في الشعر الجاهلي، ولعله يرتكز على بُعْدٍ أسطوري ما، وذاك هو تشبيه الظعن بـ (النخل)، في سياق نمطيّ ملتزم[5]:

---

(١) ٢/٢٢٦.
(٢) انظر: الشبلي: آكام المرجان في أحكام الجانّ. ط. (١) مطبعة السعادة بمصر: ١٣٢٦هـ: ٢٠، وابن منظور: (سعل) و(غول).
(٣) ٤/٥٦.
(٤) انظر مثلاً: ابن منظور: (عبقر).
(٥) ٥٩.

٧ - وبعينيـك حُمُـولُ الحـيّ (م) والبَيْـنُ الشَّطِيـرُ
٨ - كـذُرا النخـل أشـاعـتْ زَهـوَهـا الـريحُ الـدبـورُ

فها هو ذا (امرؤ القيس)[1] يقول :

بعينيّ ظعن الحيّ لمّا تحمّلـوا لدى جانب الأفلاج من جنب تَيمرا
فشبهتُهم في الآل لمّا تكمّشـوا حـدائق دوم، أو سفينـاً مُقَيّرا
أو المُكـرعـات من نخيل ابن يـامنٍ دُوين الصّفـا، اللائى يلين المُشَقّرا
سـوامقَ جَبّـارٍ، أثيثٍ فـروعُـهُ وعـالينَ قِنـوانـاً من البُسْر أحمرا
حَمَتْهُ بنـو الـربـداء مـن آل يـامنٍ بأسيـافهمْ، حتى أُقِـرّ وأوقِـرا
وأرضى بني الـربـداء واعْتمّ زهْـوُهُ وأكمامُـهُ حتى إذا مـا تهصّرا
أطـافت بـه جيـلانُ عنـد قِطـاعِـهِ تَـردّدُ فيـه العينُ حتـى تَحيّرا

فـ (العكـوّك) في بيتيه الآنفين يكرر النمط نفسـه، كما فعل غيره من قبل، حتى إنـه ليعيـد بعض الألفـاظ بحـروفهـا كما هي في النمط الأول، كـ «العينين»، و«حمول»، و«الحيّ»، و«زهو» . . ؛ مما يشي بأن وراء هذه التقاليد مـا وراءها من عقـائد العـرب القـديمـة وتصـوراتهم(*). فأضفى ذلك على صـورتـه تلك الإيحاءات الأسطورية العتيقة.

ولئن كانت تبـدو هذه المفردة في صـور (المعري) البصرية ضئيلـة النسبة، فما هذا إلا لكثرة صـوره. وكما كان في مفردة (الثقافة) يعـوّل على معارفه عن الفلك

(١) ٥٦ـ٥٨ .

(*) يذهب بعض الدارسين المحـدثين إلى أن (النخـل) رمز متصـل بقـداسة الشمـس (الأم) عند العرب، كـ (الغـزال) و(المهاة) و(الحصان). (انظـر في هذا مثلاً : البطـل ـ علي : الصورة في الشعـر العربي حتى القرن الثاني الهجري ـ دراسة في أصولها وتطورها . ط . (٣) دار الأندلس ـ بيروت : ١٩٨٣م : ٥٧ـ).

والنجوم فإنه كـذلك يعتمد هنا على الأساطير والمزاعم ذات العلاقـة بالنجوم أو الفلك، فمن ذلك قوله[1]:

١٢ - وسُهيلٌ كوجنةِ الحِبّ في اللو ... نِ وقلبِ المُحبّ في الخَفَقانِ
١٣ - مُسْتبِدًّا كأنه الفارس المُعْـ ... ـلِمُ يبدو مُعارِضَ الفُرسانِ
١٤ - يُسرع اللمحَ في احمرارٍ كما تُسـ ... ـرِع في اللمح مقلة الغضبانِ
١٥ - ضرجته دماً سيوف الأعادي ... فبكت رحمةً له الشِّعْريانِ
١٦ - قدماه وراءه وهْو في العَجْـ ... ـزِ كساعٍ ليست له قدمانِ

و(سهيل): كوكب أحمر يمانٍ، زعم العرب أنه كان عَشّاراً ظلوماً على طريق اليمن، فمسخه الله كوكباً. وزعموا أنه كان خطب (الجوزاء) أو تزوجها، فركضتْه برجلها، فضربها بالسيف حتى قطع وسطها، أو أنه بَرَكَ عليها فكسر فقارها وظهرها، فهو هارب نحو الجنوب خوفاً من المطالبة بجريرته. وكانت العرب تقول: إن (الشعريين) أختا سهيل، إحداهما: (الغميصاء)، وهي في المجرَّة، فهي لا تنظر إليه فقد غمصت من البكاء، أي كثر في عينيها القذى، والأخرى: (العَبُور)، قد عبرت إليه المجرة، فهي تنظر إليه، وفي عينيها عَبْرة[2]. وإلى هذه الأسطورة أشار (المعري) في صورته تلك.

ويقول كذلك[3]:

١٠ - والنجمُ يحتثّ نحو الغرب أينقه ... فكلما خاف من شمس الضحى رَكَضا

---

(١) السقط: ٤٣٣ ـ ٤٣٧.

(٢) انظر: ابن قتيبة: الأنواء. ط. مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ـ حيدر آباد الدكن ـ الهند: ١٣٧٥هـ = ١٩٥٦م: ١٥٢ ـ ١٥٧، والصوفي: صور الكواكب. ط. (١) مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ـ حيدر آباد الدكن: ١٣٧٣هـ = ١٩٥٤م: ٢٨٨ ـ ٢٨٩، والمعري: م. ن: ٤٣٥ ـ ٤٣٧، وابن منظور: (سهل).

(٣) السقط: ٦٥٨.

فـ «النجم» ـ حسب هذه الرواية (*) ـ: (الثريّا). ومما زعموه أن (الدبران) يتبع (الثريّا) خاطباً إياها، وأنه ساق عشرين كوكباً عن مهرها، وهي الكواكب التي بجنب الثريّا، وتسميها العرب: القلاص[1]. فاشتق من ذلك (المعري) ما رسم به لوحته البصرية تلك.

ومن ذلك أيضاً زعمهم أن (الشمس) لا تشرق حتى تعذّب؛ فقال (أمية بن أبي الصلت)[2]:

والشمس تطلع كلّ آخر ليلة حمراءَ يُصبح لونها يتورّدُ
تأبى فلا تبدو لنا في رِسْلها إلا معذّبة وإلا تُجْلَدُ

فنقض (المعري)[3] الصورة الأسطورة بقوله:

وقد كذبوا حتى على الشمس أنها تُهان إذا حان الشروق وتُضربُ
كأن هلالاً لاح للطعن فيهمُ حناهُ الردى وهْو السنان المُحَرّبُ
كأن ضياء الفجر سيفٌ يسُلّهُ عليهمْ صباحٌ بالمنايا مُذرّبُ

أما الأساطير الأخرى في صوره البصرية، فمنها: أسطورة (العنقاء)، في قوله يصف درعاً شبهها بالشَّعر[4]:

١١ - بل تحسب العنقاءَ أو بنتاً لها نبذتْ بها في الوَكْنِ يوم رِجاعها

(*) في رواية أخرى: «البدر». (انظر: م. ن: ٦٥٨ـ٦٥٩).
(١) انظر: م. ن.
(٢) شرح ديوانه. باعتناء/ سيف الدين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب. ط. دار مكتبة الحياة ـ بيروت: (د. ت): ٣١.
(٣) اللزوميات (بشرح/ طه حسين): ١/ ٢٧٠.
(٤) السقط: ١٩٨٠.

قال (الخوارزمي)[1]:

هذه إشارة إلى ما في حديث العنقاء، من أن بنت قيصر لمـّا اختطفتها العنقاء وألقتها في بعض الجزائر على شجرة، وأخذت في ترشيحها، موهمة لها أنها أمُّها، ركب البحر ابنُ ملك الهند للاصطياد، فضربت الريح السفينة ومضت بها على غير اهتداء، إلى أن ألجأتها إلى جبل العنقاء، فلمـّا رأته الجارية ورآها مال إلى صاحبه قلبُ كل واحد منهما، ثم اصطلحا على أن يذبح ابنُ الملك بعض الدواب ويسلخها ويطرح إهابها على كوثل السفينة ويستتر فيه، حتى إذا رجعت إليها العنقاء شكَت البنتُ وحدتها، وطلبت منها أن تصعد إليها بتلك الدابة الميتة؛ لتشتغل بها زمان غيبة العنقاء، ففعلت. يقول: ما رفعته العنقاء ونبذته لدى بنتها على الشجر، لم يكن إهاباً، إنما كان هذه الدرع.

ومنها: أسطورة (هراميت لقمان بن عاد) في قوله ـ واصفاً سيفاً صقيلاً[2]:

١٠ - وحَفَرتْ فيه رُكبانُ الردى فُقُراً حفرَ ابن عادٍ لإيرادٍ هراميتا

فشبه ما على حدّ السيف من تثلّم، جراء الضرب به، بالهراميت التي احتفرها (ابن عاد). والهراميت: آبار متقاربة بناحية الدهناء، وابن عاد: «هو (لقمان بن عاد بن عوص بن إرم)، كان ذا تجارب وصاحب كلام مسجوع، فما تكلم بشيء إلا سار مثلاً، قال: «حفرتُ هراميت و[سحا]، والبويرة الأخرى، واصطدت عشراً من الأرْوى، في ساعة من الضحى، ثم جئت لا دمَ بيدي ولا ثرى». وكان يحفر لإبله بظفره حيثما بدا له، إلا الصمّان والدهناء، فقد غلبتاه بصلابتهما. وفي أمثالهم: «أشدّ من لقمان العادي»[3]. فاستعمل (أبو العلاء) هذه الأسطورة لتصوير الثلوم على حدّ السيف، مبرزاً بها قوة الضرائب الدالة على قوة السيف نفسه.

وقد يستخدم في صوره أساطير إسلامية العصر، كما في قوله ـ يمدح بعض الشيعة[4]:

(١) م. ن.
(٢) م. ن: ١٥٦٤.
(٣) الخوارزمي: م. ن: ١٥٦٥ـ١٥٦٦.
(٤) السقط: ٤٤١.

٢١ - وعلى الدهر من دماء الشهيديـ ـــن عليٍّ ونجْلـهِ شـاهـدانِ

٢٢ - فهما في أواخـر الليل فجـرا نِ وفي أوليـاتـه شفقـانِ

٢٣ - ثَبَتـا في قميصه ليجيء الـ ـحشر مستعديـاً إلى الـرحمنِ

ففرقة من الشيعة تزعم أن الحُمرة التي ترى في الآفاق أول الليل وآخره إنما هي لمقتل (عليّ) و(الحسين) رضي الله تعالى عنهما(١).

ويبني (البردوني) بعض صوره البصرية على حكايات شعبية يمنية خاصة، أو على أفكار خرافية تراثية عامة، فمن الصنف الأول ما يأتي في قوله(٢):

من مُـدى الموت حين تحمـرّ فيهـا شهـوة الـدود والقبـور الـبزوارِدْ

فيهمّش عن أصل هذه الصورة بقوله: «من حكايات الأسمار في أرياف بلادنا أن المحتضر يشاهد ملك الموت وفي يده سكين حمراء، وأنه قد يغلط فيهمّ بقبض روح شخص والمراد آخر، وعلى الخصوص إذا اشتبه الاسمان». ويقول من القصيدة نفسها(٣):

وعلى المنحنى تمدّ «صيـادُ» لـلأذلاء حـائطـاً من أسـاودْ

ولها حـافـرا حمارٍ وتبـدو مـرأةً، قـد تـزوجت ألف مـاردْ

ولا يكشف عن أصل هذه الصورة سوى بقوله: إن صياداً «اسم جنية توصف بصيد الرجال، وهي أكثر طمعاً في الأذلاء». ولعل البيت الأخير يشير إلى ما ذكر في قصة (بلقيس) مع (سليمان عليه السلام) من أن ساقيها وقدميها كقدمي الحمار؛ فكان اصطناعه لها صرحاً ممرداً من قوارير لتحسبه لجة فتكشف

---

(١) انظر: م. ن: ٤٤١ـ٤٤٢.

(٢) مدينة الغد: ٢١.

(٣) م. ن: ٢٢.

عن ساقيها[1].

أما الصنف الآخر فيستشف من صورته هذه[2]:

الممـــــرات مغـــــاراتٌ لها وثبـــة الجنّ، وإجفــال الظبـــاء

لأنه قرن في الصـورة بين (الجنّ) و(الظباء)، وقد كان العرب يعتقـدون أن ماشية الجن الظبـاء وأنها من مطايـاهم[3]. أفكـان الشاعـر ينظر إلى ذلك في تكـوين صورته؟.

٣ ـ الأدوات الفنية

٣ ـ ١:

إذا أحصيت الأدوات الفنيـة في تصـويـر العميـان البصري، خــرجت إحصائيتها (جدول رقم: ٨)، مشتملة على:

- الأدوات الفنية المستعملة في الصور البصرية في شعر العميان.
- مقدار ورود كل أداة في أبيات صور كلٍّ منهم.
- نسبة ذلك من مجموع أبيات الصور البصرية: (كثافة الأداة في الصور).
- النسبة من مجموع الأدوات المستخدمة: (كثافة الأداة في الأدوات).
- مجاميع ذلك كله ونِسَبه.

---

(١) انظر: السيـوطي، والمحلّي: تفسير الجلالين. ن. مكتبة المثنّى ودار إحياء التراث العـربي ـ بيروت: (د. ت): النمل: ٤٤.

(٢) م. ن: ٣٤.

(٣) انظر: الشبلي: ١١٩ ـــ، والجاحظ: الحيـوان. تحقيق/ عبد السلام محمد هـارون. ط. (٢) مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر: (د. ت): ١/ ٣٠٩، ٦/ ٤٦.

ويلحظ من استقراء هذه الإحصائية أن :

١ - عـدد الأدوات المستعملة : (٧ أدوات)، هـي : (التشبيه ، والاستعـارة ، والموسيقى التصويرية ، والرمز، والبديع ، والكناية ، والمجاز المرسل) .

٢ - ليس في هؤلاء الشعراء من استعمل جميع الأدوات السبع .

٣ - أكثــرهم في أنــواع الأدوات : (التطيلي) و(البردوني)، استعمــلا (٦ أدوات). وأقلهم : (العكوّك)، استعمل (٤ أدوات) فقط .

٤ - أكثر الأدوات استخـداماً لديهم مجتمعين : (التشبيـه ، ثم الاستعارة، ثم الموسيقى التصويرية) .

(جدول رقم ٨: الأدوات الفنيّــة)

الشاعر / الأداة		بشـار (ـ) ـ١٦٧هـ أبياته ٢٠٤	العكوك (ـ) ـ٢١٣هـ أبياته ٢٤	المعري (+) ـ٤٤٩هـ أبياته ٣٩٢	الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ أبياته ٣٢	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ أبياته ٢٠٥	البردوني (+) ـمعاصر أبياته ١٨٩	المجموع الأبيات ١٠٤٦
تشبيـه	و	١٤٦	١٦	٢٨٥	٣١	١٦٠	١٦٥	٨٠٣
	ن . ص	٪٧١	٪٦٦	٪٧٢	٪٩٦,٨٧٥	٪٧٨	٪٨٧	٪٧٦
	ن . أ	٪٥٥	٪٤٥	٪٥٠	٪٤٠	٪٤١	٪٢٥	٪٤٠
استعـارة	و	٥١	٨	٢٠٠	٢٨	١٠٨	٢٤٨	٦٤٣
	ن . ص	٪٢٥	٪٣٣	٪٥١	٪٨٧,٥	٪٥٢	٪١٣١	٪٦١
	ن . أ	٪١٩	٪٢٢	٪٣٥	٪٣٦	٪٢٨	٪٣٧	٪٣٢
موسيقى تصويرية	و	٥٢	١٠	٦٧	١١	١٠٧	١٢٨	٣٧٥
	ن . ص	٪٢٥	٪٤١	٪١٧	٪٣٤	٪٥٢	٪٦٧	٪٣٥
	ن . أ	٪١٩	٪٢٨	٪١١	٪١٤	٪٢٧	٪١٩	٪١٨
رمـز	و	###	١	###	###	###	١٠٨	١٠٩
	ن . ص	###	٪٤	###	###	###	٪٥٧	٪١٠
	ن . أ	###	٪٢	###	###	###	٪١٦	٪٥
بـديـع	و	١٠	###	١٤	٣	٥	٥	٣٧
	ن . ص	٪٤	###	٪٣	٪٩	٪٢	٪٢	٪٣
	ن . أ	٪٣	###	٪٢	٪٣	٪١	٪٠,٧٦٢	٪١
كنـايـة	و	٢	###	٣	٣	٢	###	١٠
	ن . ص	٪٠,٩٨٠	###	٪٠,٧٦٥	٪٩	٪٠,٩٧٥	###	٪٠,٩٥٦
	ن . أ	٪٠,٧٦٦	###	٪٠,٥٢٧	٪٣	٪٠,٥٢٠	###	٪٠,٥٠٤
مجاز مرسل	و	###	###	###	###	٢	٢	٤
	ن . ص	###	###	###	###	٪٠,٩٧٥	٪١	٪٠,٣٨٢
	ن . أ	###	###	###	###	٪٠,٥٢٠	٪٠,٣٠٤	٪٠,٢٠١
مجموع	و	٢٦١	٣٥	٥٦٩	٧٦	٣٨٤	٦٥٦	١٩٨١
	ن . ص	٪١٢٧	٪١٤٥	٪١٤٥	٪٢٣٧,٥	٪١٨٧	٪٣٤٧	٪١٨٩
	ن . أ	٪١٣	٪١	٪٢٨	٪٣	٪١٩	٪٣٣	٪١٠٠

٥ - وهذه الأدوات الثلاث (التشبيه، والاستعارة، والموسيقى التصويرية) لا يشذّ أحدٌ من هؤلاء الشعراء عن استخدامها.

٦ - أما مقدار شيوع الأدوات الأخرى بينهم ـ عدا تلك الأدوات الثلاث المشتركة ـ فهو بهذا التسلسل: (البديع: ٥ شعراء)، (الكناية: ٤)، (الرمز: ٢)، (المجاز المرسل: ٢).

٧ - يكثر (الرمز) في صور (البردوني)، على حين لا يظهر في صور القدماء إلا مرة واحدة لدى (العكوّك) في نمط تقليدي.

٨ - (الكناية) لم تظهر في صور الشاعر المعاصر، على أنها قليلة عند القدماء أنفسهم، بل قد لا تظهر في صور بعضهم البتة، كما هي الحال في صور (العكوّك).

٩ - أول من استعمل: (المجاز المرسل) في صوره منهم: (التطيلي).

١٠ - تحتل الأدوات الفنية من أبيات الصور البصرية في شعر العميان ما يعادل (١٨٩٪). وهم في كثافة الأدوات الفنية في أبيات الصور بهذا الترتيب:

٦ ـ البردوني	٣٤٧٪
٤ ـ الحصري	٢٣٧,٥٪
٥ ـ التطيلي	١٨٧٪
. . . .	. . . .
٣ ـ المعري	١٤٥٪
٢ ـ العكوّك	١٤٥٪
١ ـ بشار	١٢٧٪

فكأنما كثافة الأدوات الفنية تتصاعد كلما تأخر زمن الشاعر.

١١ - فإذا رتبت الأدوات الفنيـة حسب مقدار ورودهـا في صـور كل شاعـر منهم، تكون على النحو التالي :

بشار (-) ـ١٦٧هـ	العكوّك (-) ـ٢١٣هـ	المعري (+) ـ ٤٤٩هـ	الحصري (-) ـ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ـ ٥٢٥هـ	البردوني (+) ـ معاصر
١ـ تشبيه ١٤٦	تشبيه ١٦	تشبيه ٢٨٥	تشبيه ٣١	تشبيه ١٦٠	استعارة ٢٤٨
٢ـ موسيقى ٥٢	موسيقى ١٠	استعارة ٢٠٠	استعارة ٢٨	استعارة ١٠٨	تشبيه ١٦٥
٣ـ استعارة ٥١	استعارة ٨	موسيقى ٦٧	موسيقى ١١	موسيقى ١٠٧	موسيقى ١٢٨
٤ـ بديع ١٠	رمز ١	بديع ١٤	بديع ٣	بديع ٥	رمز ١٠٨
٥ـ كناية ٢		كناية ٣	كناية ٣	كناية ٢	بديع ٥
٦ـ				مجاز. م ٢	مجاز. م ٢
٧ـ					

فيتضح من ذلك أن :

أ - الأدوات الثـلاث (التشبيه، والاستعـارة، والموسيقى التصـويريـة)، التي سجلت أكثـريـة في عـدد الاستخدام عنـدهم مجتمعين، تتصـدر قـائمـة الأدوات الفنية عند كل منهم منفرداً.

ب - يحافظ (التشبيـه) على المركـز الأول عندهم، بـاستثنـاء (البردوني)، حيث يتراجع إلى المركز الثاني وتتقدمـه (الاستعارة). وفي حين تتراجع (الاستعارة) عند الشاعـرين الأولين (بشار، والعكوّك) إلى المرتبة الثالثة، متقـدمة عليها (الموسيقى التصـويرية)، فـإنها تحتل المرتبة الثانيـة في صور من تـلاهما من الشعراء، الذين تأتي(الموسيقى التصويرية) لديهم في المرتبة الثالثة.

٣ـ ٢ـ التشبيه :

وعنـد تأمّل كل أداة من الأدوات المشتركـة الثـلاث على حـدتها، يتبـدى أن كثافة (التشبيه) في أبيات صور المتأخرين تزيد عنها في أبيات صور القدماء :

٤ ـ (ـ) الحصري ٩٦,٨٧٥٪
٦ ـ (+) البردوني ٨٧٪
٥ ـ (+) التطيلي ٧٨٪
. . . .
٣ ـ (+) المعري ٧٢٪
١ ـ (ـ) بشار ٧١٪
٢ ـ (ـ) العكوّك ٦٦٪

ولكن لكثافة الأدوات المستعملة في صور المتأخرين ـــ المشار إليها آنفاً ـ تبدو نسبة (التشبيه) إليها قالصة :

١ ـ (ـ) بشار ٥٥٪
٣ ـ (+) المعري ٥٠٪
٢ ـ (ـ) العكوّك ٤٥٪
. . . .
٥ ـ (+) التطيلي ٤١٪
٤ ـ (ـ) الحصري ٤٠٪
٦ ـ (+) البردوني ٢٥٪

وهذا يدل على أن : أ - التشبيه في صور المتأخرين أكثف منه في صور القدماء .

ب - ومع ذلك فللتشبيه مكانة من الأدوات عند القدماء تفوق نظيرتها عند المتأخرين ، حيث منافسة الأدوات الفنية الأُخَر.

٣ ـ ٣ ـ الاستعارة

<u>٣ ـ ٣ ـ ١ :</u>

وما قيل عن (التشبيـه) يصدق على (الاستعارة)، من حيث كثافتهـا في صور المتأخرين :

٦ ـ (+) البردوني	١٣١٪
٤ ـ (ـ) الحصري	٨٧,٥٪
٥ ـ (+) التطيلي	٥٢٪
. . . .	. . . .
٣ ـ (+) المعري	٥١٪
٢ ـ (ـ) العكوّك	٣٣٪
١ ـ (ـ) بشار	٢٥٪

غير أن (الاستعارة) هنـا ـ بخـلاف (التشبيه) ـ تواكب نسبتُهـا من الأدوات تلك الكثافة التي تحرزها في صور المتأخرين :

٦ ـ (+) البردوني	٣٧٪
٤ ـ (ـ) الحصري	٣٦٪
٣ ـ (+) المعري	٣٥٪
. . . .	. . . .
٥ ـ (+) التطيلي	٢٨٪
٢ ـ (ـ) العكوّك	٢٢٪
١ ـ (ـ) بشار	١٩٪

وهذا يعني أن : أ – الاستعارة في صور المتأخرين أكثف منها في صور القدماء.

ب – مكانتها من الأدوات في صور المتأخرين تفوق كذلك مثيلتها عند القدماء.

٣ ـ ٣ ـ ٢ :

وأكثـر استعاراتهم : (الاستعـارة المكنية التخييليـة) . ويتجلى من كثافتهـا في صورهم أنها تزداد كلما كـان الشاعر متأخراً ، حتى تقفـز إلى غايتها (١٢٩٪) في صور الشاعر المعاصر.

٣ ـ ٤ ـ الموسيقى التصويرية

٣ ـ ٤ ـ ١ :

ويخصّ المصطلح هـا هنا من مـوسيقى الشعـر تلك المؤثـرات الصوتيـة التي يوظفهـا الشاعـر إسهامـاً في تمثيل صوره بصريًّا . وتشمـل (الموسيقى الخارجية) و(الموسيقى الداخليـة) . وإذا أرجعنا البصر إلى إحصائيـة الموسيقى التصويـرية ألفينا كثافتها لديهم هكذا :

الكثافة الصورية		الكثافة من الأدوات	
٦ ـ البردوني	٦٧٪	٢ ـ العكوّك	٢٨٪
٥ ـ التطيلي	٥٢٪	٥ ـ التطيلي	٢٧٪
٢ ـ العكوّك	٤١٪	٦ ـ البردوني	١٩٪
. . . .		. . . .	
٤ ـ الحصري	٣٤٪	١ ـ بشار	١٩٪
١ ـ بشار	٢٥٪	٤ ـ الحصري	١٤٪
٣ ـ المعري	١٧٪	٣ ـ المعري	١١٪

(جدول رقم ٩: الاستعارة المكنية)

الشاعـــر		بشــــار (ـ) ـ١٦٧هـ	العكوّك (ـ) ـ٢١٣هـ	المعري (+) ـ٤٤٩هـ	الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ	البردوني (+) ـمعاصر
الأبيات		٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩
الاستعارة المكنية التخييلية	و	٤١	٨	١٥٧	١٥	٨٦	٢٤٤
	ن . ص	٢٠٪	٣٣٪	٤٠٪	٤٦٪	٤١٪	١٢٩٪

فكثافتهـا في صور المتأخـرين أكبر من كثافتهـا في صور القدمـاء غالبـاً، بيد أن منافسـة الأدوات الأخرى في صور المتأخرين قـد تجعل نسبتها من الأدوات تهبط لديهم عن نسبة القدماء حيناً أو تتساوى معها حيناً آخر.

٣ ـ ٤ ـ ٢ :

والموسيقى التصويـرية أنـواع مختلفة: فمما يتصل بمـوسيقى البيت الخارجية توظيف (الوزن) للتصوير البصري، كقول بشار[1]:

بـدلالٍ وحـديثٍ مثل تنويـر النباتِ

ففي هذا الـوزن (الرَّمَلي) الراقص ما يمثّـل حركة الصورة حيـة في مخيلة المتلقي.

وقـد تـؤدي (القـافيـة) مـع الـوزن الـدور نفسـه في التصـويـر البصري، كما في مشطّرات (التطيلي)[2]:

٦٢ - والصبـح في الظلماء سِقـطٌ في فَحَـمْ
٦٣ - تنسـلّ عنـه تـارةً وتلتئمْ
٦٤ - حتى فـرى تلك الـديـاجـي فحَسَمْ
٦٥ - وسـال بـالنجـوم سيلـة العَـرِمْ
٦٦ - فـأجفلـتْ مثـل نعـامٍ أو نَعَـمْ
٦٧ - قـد أوجستْ نبأة سـوّاقٍ حُطَـمْ

إذ كـان من هـذه القـافيـة المقيـدة، مع الـوزن (الـرجـزي) المطّـرد (مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن)، إظهـار هـذا الصراع المحتدم بين خيـوط ضـوء الصبح

---

(١) ٢/ ٣٨.
(٢) ١٨٥ ـ ١٨٦.

والظلماء الداجية. ومثل ذاك يظهر في قول (البردوني)(١):

هـــذي البيـــوت الجاثمات إزائي ... ليـلٌ من الحرمـــان والإدجـــاءِ

. . . .

وتغيـب في الصمـت الكئيـب كـأنها ... كهفٌ وراء الكـــون والأضـــواءِ

. . . .

تـــرنـــــو إلى الأمـل الموليّ مثلما ... يـرنـو الغـريـقُ إلى المغيث النـائي
وتلملم الأحــلام من صـدر الـدجى ... ســوداً كأشبـاح الـدجى السـوداءِ

. . . .

وغفت بأحضـان السكـون وفـوقهـا ... جثث الــدجى منثـورة الأشـلاءِ
وتململـت تحت الظـــلام كـأنها ... شيـخٌ ينـــوء بـأثقل الأعبـــاءِ

حيث أسهم وزن (الكامل) مع هـذه القافية الممتـدة بنهاياتها الهمـزية الكأداء، في التعبير عن العجز وسكون الموات الذي يتمطّى فوق المكان، وما يحيط به من مظاهر البؤس والشقاء.

أمـا (الموسيقى الـداخليـة)، فمنهـا مـا يتأتى عن طـريق (البـديع). يقـول (الحصري)(٢) مثلاً ـ يؤبّن ابنه:

يغـدو لمسجـده فيعـدو سـابقـاً ... كـالصبـح أفلتَ مـن يـد الظلماءِ

فجـانس بين «يغـدو» و«يعدو»، مما أشعـر بسرعـة الحركة في الصـورة. ويقـول (التطيلي)(٣) ـ يصف الحبيبة:

---

(١) من أرض بلقيس: ٦٣ ـ ٦٥.
(٢) 276.
(٣) ٨٨.

٨ ـ تتوجت بالدجى، فالشعر من غَسَقٍ، والخد من شَفَقٍ، والثغر من فَلَقِ

ففي هذا التجنيس بين «غسق» و«شفق» و«فلق»، مع التقسيم البلاغيّ، ما يصور اتساق جمال المرأة الذي يصاقب اتساق جمال الطبيعة، مع ما بين «الشعر» و«الخد» و«الثغر» من تباين في الشكل واللون. هذا بالإضافة إلى ما في هذه الألفاظ المتجانسة من أصوات شديدة الجرس تعبّر عن تصريح الصفاء الباهر في الجميل.

ومن وسائل التصوير البصري في الموسيقى الداخلية تلك الألفاظ التي في أصواتها أو بنياتها ما يعبّر عن معانيها. ولئن كانت عبقرية اللغة تمنح الشاعر ثروة من الموسيقى اللفظية المصوّرة، فإن لاختياره ـ النابع عن حسّه اللغوي النابض ـ الفضل في استغلال هذه الثروة حسب مقتضيات التكوين التصويري. ومن ذاك مثلاً استعمال كلمة «سلهوب» في قول (بشار)[1]:

وجيد يشبه الدرّ كجيد الريم سلهوبُ

إذ كان في أصوات هذه اللفظة وبنائها الصرفي ما يوحي بالطول وحسن الانتصاب في جيد الجميلة الموصوف. وكذا لفظة «اسلحبّا» في قوله[2]:

هي رود الشباب فاترة الطر ف، تدرّى مثل العريش اسْلَحَبّا

أي: استقام وامتدّ[3].

ومما يُحدث الموسيقى الدالة على درامية الحركة في الصورة البصرية لديهم:

(١) ١/ ٢٠٥.
(٢) ١/ ٣٨٢.
(٣) انظر: ابن منظور: (سلحب).

(تتابع الأفعال). ويأتي ذلك، مع (حسن التنسيق)، في قول (المعري)[1] مثلاً ـ يصف خيلاً:

٣٥ - إذا أفرعتْ من ذات نيق حسبتها تفيض على أهل الوهود بحارا
٣٦ - وإن نهضت من مطمئنٍ ظننته يجيش جبالاً أو يمجّ حِرارا
٣٧ - يغول سباع الطير ضنك قتامها فيُسقط موتى أعقباً ونِسارا
٣٨ - ويجثم فيه السِّيد رعباً، فكلما أضاءت لعينيه القواضبُ سارا

وكذلك يحدث في (الأسماء والصفات)، حيث ينشأ بين الكلمات تناغم صوتيّ أو بنائيّ يسهم في تمثيل الصورة البصرية، ومثال ذلك قول (التطيلي)[2]:

١٤ - رأى أدمعي حمراً، وشيبي ناصعاً، وفرط نُحولي، واصفراراً على خدّي
١٥ - فودّ لو اني: عِقْده، ووشاحهُ، وإن لم يطق حمل الوشاح ولا العِقدِ

فمثل هذا التعاطف أو التكرار بين الأسماء والصفات المتتالية، يضفي على الصورة البصرية، بما يحدثه من تردّد بين جنبات البيت، طاقة تعبيرية عن تعدد الألوان والأشكال وتنوعها.

وقد تتولد الموسيقى الداخلية المصورة عن (التقسيم النفَسي) في الإلقاء. ويمكن استشعار ذلك في مثل قول (بشار)[3]:

واهاً لأسماءَ ابنةِ الأشَدِّ! قامت تراءى/ إذ رأتني وحْدي
كالشمس بين الزبرج المنقدِّ سلطان مبيضٍّ/ على مسودِّ
ضنّت بخدٍّ/ وجلَت عن خدِّ ثم انثنتْ/ كالنفَس المرتدِّ

---

(١) السقط: ٦٤٢ـ٦٤٦.
(٢) ٣٤.
(٣) ٢/ ٢٢٢.

ولأصوات الحروف فعلها الجوهري في الموسيقى التصويرية البصرية؛ ففي نحو قول (بشار)[1]:

إذا ما غضبنا غضبةً مضريةً هتكنا حجاب الشمس أو تقطر الدما

تؤدي غلظة (الضاد) المتكرر، مع صوت (الغين)، و(الكاف)، و(الشين)، و(القاف)، و(الطاء).. ونحوها، إلى تجسيد المعنى التصويري بما فيه من عنف. وبعكس ذلك في بيت (الحصري) مثلاً[2]:

سباني بمخطوطٍ من المسك أسود على صحن مسبوكٍ من التبر أملسِ

لما في صوتي (السين) و(الصاد) الصفيريين المتجاوبين هاهنا من نغم رقيق، يصور الأسالة والنعومة في خدّ الحبيب.

وقد تصور الأصوات اللغوية بموسيقاها حركة الصورة البصرية، كما يظهر من بيت (التطيلي)[3]:

٤٠ ــ وقد تضحك الراحُ بعد المزاج عن الحُسن بين الحُلَى والحُلَلْ

فصوت (الحاء) المكرر في هذا البيت يحاكي بجرسه تراقص اللقطة البصرية المصورة. وشبهه قول (البردوني)[4] ـ عن صوت المغنية المحبوبة:

وسرى في خاطري مُرتَعِشاً رعشة الطيف بأجفان العشايا

فاستمدت الصورة من صوتي (العين) و(الشين) ما ائتلقت به حركة

---

(١) ٤/ ١٦٣.

(٢) 223.

(٣) ١٣٢.

(٤) من أرض بلقيس: ٥٣.

(الارتعاش الصوتي) في صورة بصرية(*).

٤ ـ المعجم الفنّي :

تلك كـانت مفردات المعجم الفني للصـورة البصرية في شعـر العميان. وآن أن تشمل الرؤية هذا المعجم في هيئته النهائية الكلية.

ويتأكد بالإحصائية الشاملة (جدول رقم ١٠):

١ - استقامـة ما سلف من إحصاءات جـزئية ـ مبنية على النسبـة من أبيات الصور البصرية ـ مع نسب الإحصائية المبنية على الموازنة بكافة عناصر المعجم، وذلك بصفة أدق وأجلى. وإن ظهـرت اختلافات فهي طفيفة لا تـؤثر في مؤدى الاستنتاجات الكلية.

٢ - يتبين أن (العناصر الحسيـة)، حسب نسبتها من معجم كل منهم، بهذا الترتيب:

١ ـ (ـ) بشـار	٥٥٪
٣ ـ (+) المعري	٥٤٪
٢ ـ (ـ) العكوّك	٥٢٪
. . . .	
٤ ـ (ـ) الحصري	٤٨٪
٥ ـ (+) التطيلي	٤٥٪
٦ ـ (+) البردوني	٣٦٪

(*) عن الأصـوات اللغـويـة وصفـاتها، ينظـر مثلاً كتـاب: ابن جني: سر صنـاعـة الإعـراب. دراسـة وتحقيق/ حسن هنداوي. ط. (١) دار القلم ـ دمشق: ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م: ١/ ٦ـ ، أو ظاظا ـ حسن: كلام العرب من قضايا اللغة العـربية. ط. دار النهضة العربية ـ بيروت: ١٩٧٦م: ٧ـ ، أو غيرهما.

(جدول رقم ١٠: المعجم الفني للصورة البصرية في شعر العميان)

المفردات الفنية	الشعراء	بشار (ـ) ـ١٦٧هـ		العكوك (ـ) ـ٢١٣هـ		المعري (+) ـ٤٤٩هـ		الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ		التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ		البردوني (+) ـ معاصر		مجموع كل مفردة	
		و	ن	و	ن	و	ن	و	ن	و	ن	و	ن	و	ن
العناصر الحسية	بياض	٧٢	٩٪	٨	٧٪	١٥٠	٩٪	١٧	٨٪	٦٦	٧٪	٣٨	٣٪	٣٥١	٧٪
	سواد	٣٩	٤٪	٦	٥٪	١٢٣	٧٪	١٦	٧٪	٦٧	٧٪	٤٣	٤٪	٢٩٤	٦٪
	مائي	٢٩	٣٪	١	٠,٩٦١٪	١٢٩	٧٪	٦	٢٪	٤٤	٤٪	١٥	١٪	٢٢٤	٤٪
	حمرة	٢٨	٣٪	٢	١٪	٦٤	٣٪	١٢	٥٪	٣٠	٣٪	٣١	٢٪	١٦٧	٣٪
	غبرة	٨	١٪	٣	٢٪	١٩	١٪	###	###	١١	١٪	١	٠,٠٩٣٪	٤٢	٠,٨٩٢٪
	خضرة	٣	٠,٣٨٠٪	###	###	٢٤	١٪	###	###	٢	٠,٢٢٤٪	٦	٠,٥٦٢٪	٣٥	٠,٧٤٣٪
	صفرة	١٥	١٪	١	٠,٩٦١٪	###	###	٢	٠,٩٩٠٪	٢	٠,٢٢٤٪	٣	٠,٢٨١٪	٢٣	٠,٤٨٨٪
	ذهبي	٣	٠,٣٨٠٪	١	٠,٩٦١٪	٩	٠,٥٤٤٪	٣	١٪	###	###	٣	٠,٢٨١٪	١٩	٠,٤٠٣٪
	رمادي	١	٠,١٢٦٪	###	###	٢	٠,١٢١٪	###	###	٣	٠,٣٣٦٪	٨	٠,٧٤٩٪	١٤	٠,٢٩٧٪
	زرقة	١	٠,١٢٦٪	###	###	٨	٠,٤٨٤٪	٢	٠,٩٩٠٪	###	###	١	٠,٠٩٣٪	١٢	٠,٢٥٥٪
	فضي	###	###	###	###	٧	٠,٤٢٣٪	١	٠,٤٩٥٪	١	٠,١١٢٪	١	٠,٠٩٣٪	١٠	٠,٢١٢٪
	وردي	١	٠,١٢٦٪	١	٠,٩٦١٪	١	٠,٠٦٠٪	٢	٠,٩٩٠٪	٢	٠,٢٢٤٪	١	٠,٠٩٣٪	٨	٠,١٧٠٪
	شقرة	###	###	###	###	١	٠,٠٦٠٪	###	###	١	٠,١١٢٪	٢	٠,١٨٧٪	٤	٠,٠٨٥٪
	بنفسج	١	٠,١٢٦٪	###	###	###	###	٢	٠,٩٩٠٪	###	###	###	###	٣	٠,٠٦٣٪
	أشهب	٢	٠,٢٥٣٪	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	٢	٠,٠٤٢٪
	بني	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	١	٠,٠٩٣٪	١	٠,٠٢١٪
	غير محدد	١٧	٢٪	١	٠,٩٦١٪	١١	٠,٦٦٥٪	٤	١٪	١٠	١٪	٣	٠,٢٨١٪	٤٦	٠,٩٧٧٪
	حركة	١٦٤	٢٠٪	٢٠	١٩٪	١٧٣	١٠٪	١٦	٧٪	٧٦	٨٪	١٧٥	١٦٪	٦٢٤	١٣٪
	ضوء	٥٧	٧٪	١١	١٠٪	١٨٢	١١٪	١٥	٧٪	٩٢	١٠٪	٦٠	٥٪	٤١٧	٨٪
	مجموع	٤٤١	٥٥٪	٥٥	٥٢٪	٩٠٣	٥٤٪	٩٨	٤٨٪	٤٠٧	٤٥٪	٣٩٢	٣٦٪	٢٢٩٦	٤٨٪
التداخل الثقافي	تناصّ	٨٣	١٠٪	١٣	١٢,٥٪	١٥٦	٩٪	٢٨	١٣٪	١٠٠	١١٪	١٦	١٪	٣٩٦	٨٪
	ثقافة	###	###	###	###	١٧	١٪	###	###	١	٠,١١٢٪	###	###	١٨	٠,٣٨٢٪
	ميثولوجيا	٣	٠,٣٨٠٪	١	٠,٩٦١٪	٧	٠,٤٢٣٪	###	###	###	###	٣	٠,٢٨١٪	١٤	٠,٢٩٧٪
	مجموع	٨٦	١٠٪	١٤	١٣٪	١٨٠	١٠٪	٢٨	١٣٪	١٠١	١١٪	١٩	١٪	٤٢٨	٩٪
الأدوات الفنية	تشبيه	١٤٦	١٨٪	١٦	١٥٪	٢٨٥	١٧٪	٣١	١٥٪	١٦٠	١٧٪	١٦٥	١٥٪	٨٠٣	١٧٪
	استعارة	٥١	٦٪	٨	٧٪	٢٠٠	١٢٪	٢٨	١٣٪	١٠٨	١٢٪	٢٤٨	٢٣٪	٦٤٣	١٣٪
	موسيقى. ت.	٥٢	٦٪	١٠	٩٪	٦٧	٤٪	١١	٥٪	١٠٧	١١٪	١٢٨	١١٪	٣٧٥	٧٪
	رمز	###	###	١	٠,٩٦١٪	###	###	###	###	###	###	١٠٨	١٠٪	١٠٩	٢٪
	بديع	١٠	١٪	###	###	١٤	٠,٨٤٧٪	٣	١٪	٥	٠,٥٦٠٪	٥	٠,٤٦٨٪	٣٧	٠,٧٨٦٪
	كناية	٢	٠,٢٥٣٪	###	###	٣	٠,١٨١٪	٣	١٪	٢	٠,٢٢٤٪	###	###	١٠	٠,٢١٢٪
	مجاز مرسل	###	###	###	###	###	###	###	###	٢	٠,٢٢٤٪	٢	٠,١٨٧٪	٤	٠,٠٨٥٪
	مجموع	٢٦١	٣٣٪	٣٥	٣٣٪	٥٦٩	٣٤٪	٧٦	٣٧٪	٣٨٤	٤٣٪	٦٥٦	٦١٪	١٩٨١	٤٢٪
المعجم	مجموع كلي	٧٨٨	١٦٪	١٠٤	٢٪	١٦٥٢	٣٥٪	٢٠٢	٤٪	٨٩٢	١٨٪	١٠٦٧	٢٢٪	٤٧٠٥	١٠٠٪

٣ - أما (التداخل الثقافي) فهو كما يلي :

٢ ـ (ـ) العكوّك	١٣٪
٤ ـ (ـ) الحصري	١٣٪
٥ ـ (+) التطيلي	١١٪
. . . .	
١ ـ (ـ) بشار	١٠٪
٣ ـ (+) المعري	١٠٪
٦ ـ (+) البردوني	١٪

فيظهر أن القديم من هؤلاء الشعراء أكثر تداخلاً من المتأخر غالباً، ويحظى الأندلسيان في ذلك بمكانة متقدمة ؛ لما مرّ من فرط تناصهما .

٤ - تأتي (الأدوات الفنية) يواكب ارتفاع كثافتها في معجم الصور البصرية تأخر زمن الشاعر، في تسلسل تاريخي :

٦ ـ البردوني	٦١٪
٥ ـ التطيلي	٤٣٪
٤ ـ الحصري	٣٧٪
٣ ـ المعري	٣٤٪
٢ ـ العكوّك	٣٣٪
١ ـ بشار	٣٣٪

٥ - وبعد، فلم يبق إلا محاولة الإجابة عن سؤال شامل أخير: ما حجم التصوير البصري عند هؤلاء الشعراء العميان قياساً إلى سائر شعرهم؟ . لعل في قياس المعجم الفني لكل شاعر منهم إلى مجموع أبيات صوره البصرية مؤشراً مأموناً إلى كثافة التصوير البصري لديه ، يمكن أن يصدق على حجم الصورة البصرية في كامل تجربته الشعرية . وهم في ذلك بهذا التتالي :

٤ ـ (ـ) الحصري ٦٣١,٢٥٪

٦ ـ (+) البردوني ٥٦٤٪

٥ ـ (+) التطيلي ٤٣٥٪

. . . .

٢ ـ (ـ) العكوّك ٤٣٣٪

٣ ـ (+) المعري ٤٢١٪

١ ـ (ـ) بشار ٣٨٦٪

ويلمح في ترتيب الشعراء على هذا النحو خيطان مزدوجان غالبان وإن لم يكونا مطردين :

١ - أن كثافة الصورة البصرية تميل ، بصفة نسبية ، إلى الزيادة عند المتأخر من هؤلاء الشعراء على المتقدم .

٢ - أن الشعراء الكُمه يجنحون إلى التصدّر في كثافة تصويرهم البصري ، إلا أن العامل الزمني المشار إليه يبدو مؤثراً في الحيلولة دون ذلك أحياناً .

■ □ ■

(جدول رقم ١١ : كثافة التصوير البصري)

الشاعر		بشار (ـ) ـ١٦٧هـ	العكوّك (ـ) ـ٢١٣هـ	المعري (+) ـ٤٤٩هـ	الحصري (ـ) ـ٤٨٨هـ	التطيلي (+) ـ٥٢٥هـ	البردوني (+) ـ معاصر	المجموع
الأبيات		٢٠٤	٢٤	٣٩٢	٣٢	٢٠٥	١٨٩	١٠٤٦
المعجم الفنّي	و	٧٨٨	١٠٤	١٦٥٢	٢٠٢	٨٩٢	١٠٦٧	٤٧٠٥
	ن . ص	٣٨٦٪	٤٣٣٪	٤٢١٪	٦٣١,٢٥٪	٤٣٥٪	٥٦٤٪	٤٤٩٪

الفصل الثاني

المركّب الإبداعي

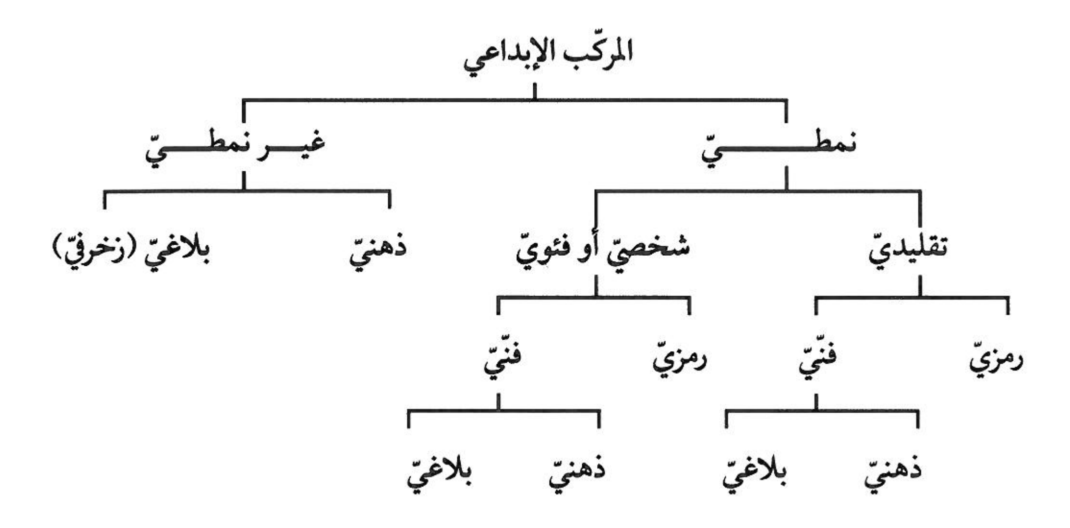
مـركّب الصـورة البصريـة الإبـداعي يقـوم على دعـامتين دلاليتين: المركّب البصري ذاتـه، والإبداع الفني. فإذا نظـر إلى المركّب البصري، من حيث هـو، أعادنـا مرة أخـرى إلى (ابن الهيثم)(١) في كلامـه على المركبات البصريـة وإدراك الحسن أو القبح فيها؛ حيث يقـرر أن المعاني الجزئية التي تدرك بحـاسة البصر: لا تفعل الحسن في كل المواضع، وقـد تفعلـه بـالاقتران شريطة التنـاسب، أمـا الصور التـي لا حسن في معانيهـا منفردة ولا مقترنة ولا تنـاسب فيها فـلا حسن فيهـا البتـة. ولكن المركب الإبداعـي يتجاوز بمفهـومـه حسن التركيب البصري المجرد؛ إذ هـو يصدر عن ملكـة ذهنية خاصـة، قادرة على تصـور الأشياء مع غيابها عن متنـاول الحسّ، وإعادة تشكيل مادتها وقيَمهـا في كيان جديـد متميز منسجم، يجمع المتنافر والمتبـاعد ويذيب الحواجز العرفيـة، وتلك الملكة هي ما اصطلح عليهـا بـ (الخيـال)(٢). ومن هـذين المنطلقَين النظريين يتحـدد مجال النظر في هذه الأطروحة فضلاً عن مجال النظر في هذا الفصل.

وإذا كانت هيكلية التصنيف العام للصور الفنية تتمثل في المخطط التأطيريّ التالي:

---

(١) انظر: ٣١٢، ٣١٥-٣١٦.

(٢) وانظـر: وهبـة ـ مجدي: مصطلحـات الأدب. ط. مكتبـة لبنـان ـ بيروت: ١٩٧٤م: 240-237.
وعصفور ـ جابـر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. ط. مطبعـة القاهرة الجديدة، ن. دار المعارف ـ القاهرة: (د. ت): ١٣.



فإن مناط الدرس في هذا الفصل سينصرف إلى الطرز النمطية، بغية التماس خصوصيات الخطاب الإبداعي عند هؤلاء الشعراء، ومن ثم اتخاذها كواشف عن أصدائها في صور أخرى غير نمطية.

أ ـ الأنماط التقليدية

أ ـ ١ :

في هذه الصور مركبات ترددت في التراث العربي بصفة عامة، فمنها ما يؤول إلى جذر ميثولوجي رمزي، ومنها ما لا يظهر وراءه سوى التقليد الفني المحض. وأكثر هؤلاء الشعراء في القبيل الأول من الأنماط: (بشار). بل إن الشعراء الآخرين لا يكادون يدخلون فيه إلا لماماً، وقد لا يدخلون مطلقاً ـ كما هي الحال في صور (المعري) و(الحصري). ولعل قرب (بشار) من بقايا مخلفات العصور الأسطورية كان وراء ذلك. غير أن تلك المركبات النمطية لا تعدو كونها رواسب ميثولوجية ترد هنا أو هناك مفرغة من روحها الأصلية؛ ذلك أن عهد توليد الأساطير (Mythopoetic) كان قد انقضى منذ دهر، بل كانت

الميثولوجيا العربية قد بدأت بالتلاشي، في معظمها، في شعر الجاهليين أنفسهم قُبيل الإسلام، لكن هذا لا ينفي أن منها ما ظلّ يمثل نماذج عليا -Arche) (types يستقونها من (لا وعيهم الجمعي)(*). وأهم ما تبقى من ذلك في الصورة البصرية عند العميان ما يتصل بتصوير المرأة، ولنقف على أول مركب نمطي عند (بشار)(١):

هي.. رود الشباب.. فاترة الطرف.. تدرَّى مثل العريش اسْلَحَبّا
عقب المنكبين عن مسبح القرب.. برود اللثاث.. يبرقن شنْبا

....

وثقال الأرداف.. مهضومة الكشح.. كغصن الريحان يهتزّ رطبا

فما الصورة هنا سوى شكل أسطوري، يكتنفه غموض التعبير وبشاعة المرأى إن هو أخذ بمقاييس الجمال الواقعية، وحسبك قوله: «تدرَّى مثل العريش اسلحبّا». لكن الشاعر لا يهمه شيء من هاتيك المقاييس الجمالية قدر ما يهتم بمحاكاة نمط تشرّبه عن التراث القديم؛ فالمرأة في هذا المركب وأمثاله هي عينها تلك (الدمية/ الرمز) التي جاءت في أنماط المركّبات الجاهلية، والتي ترتبط لديهم بـ (الشمس) المقدسة(٢)، ولا بد لها آنئذٍ أن تنصبّ على معاني الخصب

(*) فكرة النماذج العليا تعود إلى نظرية (كارل. ج. يونج) النفسية الذاهبة إلى أن الإنسان يختزن في أنسجة الدماغ بطريقة ما صوراً ابتدائية لا شعورية، أو رواسب نفسية لتجارب أولية، شارك فيها أسلافه في عصور بدائية، فتظهر نماذجها عما يسميه (اللا وعي الجمعي) في جذور كل فن ذي ميزة عاطفية خاصة. (عن هذا انظر مثلاً: هايمن ـ استانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. ترجمة/ إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم. ط. (٣) دار الثقافة ـ بيروت: ١٩٧٨م: ١/ ٢٤٥ ـ ٢٤٦).

(١) ١/ ٣٨٢.

(٢) انظر مثلاً: زكي ـ أحمد كمال: الأساطير. دراسة حضارية مقارنة. ط. (٢) دار العودة ـ بيروت: ١٩٧١م: ٨٣، ونلسون ـ ديتيلف وآخرين: تاريخ العرب القديم. ترجمه واستكمله/ فؤاد حسنين علي، وراجع الترجمة/ زكي محمد حسن. ط. مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة: ١٩٥٨م: ٢١٩.

والأمومة في قِيَمها المثالية العامة(*) ـ كما هي في منشئها الديني، مهما خرجت عليه الصورة بعد ذاك من شكل نافر عن قياسات الذوق أو الواقع. وما جمع بين عناصر الصورة الآنفة يجمع بين عناصر هذه الصورة كذلك(١):

ووارد كعريش الكرْم تحفله ... بواضح يحفل العينين في حَوَرِ
ما دومة بالندى طابت وطيبها ... ثلاثة مثل أدعاص المُلا المَطِرِ
والدعص تحسبه وسنان أو كسِلاً ... غضّ وقد مال مَيلاً غير منكسرِ
قد جلّ ما بين حجليها ومئزرها ... واهتزّ كالأَيم ما عالى عن الأزرِ

ففي كلا هذين النموذجين ترد عناصِر الخصب المثالية التي وردت تكراراً في شعر الجاهليين، مما تغني شهرته عن الاستدلال عليه: «رود الشباب.. العريش اسحلبّا.. مسبح.. يبرقن.. ثقال الأرداف.. غصن الريحان يهتز رطبا»، «عريش الكرم.. دومة بالندى طابت.. أدعاص الملا المطر.. غض وقد مال ميلاً.. جَلّ ما بين حجليها ومئزرها.. اهتز كالأيم». كل هذا المزيج من المرأة والأرض ـ التي إذا أنزل الله عليها الماء ﴿**اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج**﴾(٢) ـ هو عند الشاعر من رواسب الخصب المقدس عند الجاهليين في المرأة والأرض والنبات والحيوان، المتعلقة بقدسية الشمس ـ مصدر الخصب لديهم(٣). ولهذا لا يجد القارئ في هذه الصورة ومثيلاتها إلا تلك المرأة /

(*) ونموذج (المرأة/ الأم) مرتبط بنموذج إنساني أعلى عن الربات الأمهات، جاء: في الربات الأمهات عند (هوميروس)، وفي (عشتار) عند سكان ما وراء النهرين، و (عشتروت) عند الفينيقيين، و(أفروديت) عند الإغريق، و(فينوس) عند الرومان. وإن اختلفت الشعوب في التعبير عنه. (وانظر مثلاً:
Bodkin-Maud: Archetypal Patterns in Poetry. Oxford University press, London, 1968: P. 151-).

(١) ٣/ ٢٤٥.

(٢) الحج: ٥.

(٣) انظر: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. ط. (١) دار العلم للملايين ـ بيروت: ١٩٧٣م: ٦/ ٥٠ ـ، والبطل: ٥٧.

الصنم/ المثال، التي تتوارى فيها خصوصية الملامح في عمومية الرمز النمطي. فـ (بشار) في صورتيه هاتين، على بهوت الرمزية النمطية فيهما، لا يصور امرأة بل كأنما يردد طقساً من حيث علم أم لم يعلم؛ فالأمر في ذلك لا يرجع إلى تصور اعتقادي عند الشاعر، كما كان عند أسلافه في الجاهلية الأولى، ولكنها أنماط ثقفها كما ثقفها غيره، ولعلّه كان لها إلى ذاك عنده ـ لكونه أعمى ـ أهميتها؛ إذ توفر له قوالب جاهزة للتصوير البصري. مع أنه للحق لا يقف عند هذه القوالب دون أن يضفي عليها من عنده لمحات جديدة، كما في وصف هذه الأدعاص الثلاثة، التي يصور بها الردف والنهدين الوسنانين، ولكن لهذا مقالاً آخر.

وهو يكاد يستنفد القوالب النمطية الرمزية في تصوير المرأة؛ فكما أنها (أرض خصبة) فهي كذلك (غزال) أو (درة)[(١)]؛ لأنها: «كالشمس بين الزبرج المنقد...»[(٢)]، بل هي صنم معبودة فيه رموز ذلك كله:

من كل مقبلة الشباب كأنها ‏ ‏ ‏ صنم لأعجم لا يني معبودا
وكأنما نظرت بعيني شادن ‏ ‏ ‏ حيران أبصر شادناً مطرودا[(٣)]

وتحتشد قوالب تصوير المرأة من بعد (بشار) في بيت واحد عند (التطيلي) في قوله[(٤)]:

١٣ ـ وبديع الأوصاف كالشمس كالدمية ‏ (م) ‏ كالغصن في النقا كالريمِ

---

(١) انظر: ١/ ١٦٨، ٢٠٥، ٢٠٩، ٢/ ١٥٩، ٢١٦، ٣١٨ـ٣١٩، ٣/ ٤.
(٢) ٢/ ٢٢٢.
(٣) ٢/ ٣٢٧.
(٤) ١٦٥.

غير أن (التطيلي) لا يحشد هـذه العناصر في سياق نمطي يعتد بـه؛ مما يقف بصورته عند حد التقليد اللفظي لمعجم النمط القديم.

ومن الأنماط الرمزية القديمة في تصوير المرأة تشبيه الظعائن بغرائس النخل، وهو القالب الذي نقلـه (العكوّك) في صورة سلفت[1]، وذلك في تركيب نمطي خـالص. إلا أن عناصر ذلك القـالب النمطي الأسطـوري تتلاشى، بل تكـاد تتـوارى حتى لا يبقى منهـا سـوى الرمـز، في صـورة أخـرى للشاعـر المعـاصر (البردوني) إذ قال[2]:

كـانت لـه، حيـث لا ظل ولا سعف   من النخيـل الحوالي، نـاهــد نَصَفُ

بل كـادت الرمزيـة في صورة (البردوني) هـذه تذهب بـالمعنى البصري، إن لم تكن ذهبت بـه فعلاً، حيث استحـال مركب الصـورة البصرية النمطي الـرمزي هناك إلى لفظ رمـزي مجرد هنا، يحمل في طياته تـاريخه. ليس هذا فحسب، بل هو أيضاً يُدخل هذا الرمز في سياق إبداعي مختلف عن النمط التقليدي؛ يمازج فيه الرمـزُ الواقعَ، والنخلُ المرأةَ، من خلال التشبيه والاستعارة المكنيـة في قوله: «من النخيل الحوالي ناهد نصف». وتأتي الصورة ـ لما فَصَلها عن النمط القديم ـ معبرةً بعمق عن معنى الاستقـرار والنعمـة في ظل الحبيبـة/ النخلــة، بينما تـرد الصورة النمطيـة مقترنة بحسرة الشـاعر على ذكـريات المـاضي لحظـاتِ الفراق، وبهذا يأخـذ (البردوني) من النمطيــة رمـزهـا محضـاً دون قــالبهـا، لا كما فعل (العكوّك).

ومن هذه الأنماط التقليدية، التي توارثها الشعراء عن العصر الجاهلي: صور

---

(١) راجع: ٣٢ـ ٣٣.

(٢) مدينة الغد: ٤١.

الخمر ومجالسها، التي كانت وثيقة الوشائج بما سبقت الإشارة إليه من عقائد العرب في المرأة والغزال[1]. ويلفت إلى ذلك قول (بشار)[2]:

١ - وزجاجة للشَّرب فيها مقنعٌ   قُرنت بأزهر كالغزال مباحِ.

٢ - ريان كالريم خدّاه ومذبحه   إن لم يُرَع بسجودٍ سامراً رَكَدا.

فيقول الشراح: إن الأزهر المباح، الذي يشبه الغزال أو الريم في هذين البيتين، إنما هو إبريق الخمر المصنوع على هيئة غزال، أو ربما قالوا: إن المقصود أنه مصنوع من جلد غزال. لكنّ للصورة عمقاً ميثولوجيًّا أبعد من هذا، مرتبطاً بالخمر الطقسية التي كانت تعد دم الآلهة، والتي تمنح شاربها صفات مثالية عليا. ولأنها كذلك جاءت في الصورة مصبوبة من الغزال/ الإبريق، والغزال من النظائر المقدسة للشمس/ الأم، وكان العرب قديماً يشبهون الخمر بدمه[3].

وليس وصف «أزهر»، وذكر «الخد»، و«المذبح»، فضلاً عن «السجود»، إلا مؤكدات لصلة هذا النمط بالفكرة الأسطورية. وسواء أكان (بشار) يعي صلة صورتيه هاتين أم لم يكن ـ وأغلب الظن أنه لم يعد لديه منها الوعي الأسطوري الحق ـ فإنه قد اتخذ من هذا النمط الذي تردد عند الجاهليين مطية لإخراج صورتيه هاتين.

ومن الصور النمطية القديمة: صورة (الثور الوحشي)، الذي كان يرمز في أشعارهم لـ (القمر)، كما كانت المهاة والغزال يرمزان لـ (الشمس)؛ حتى عُرف

---

(١) وانظر: البطل: ٧٤ ـ .

(٢) ٢/١١٦، ١٣١، ١٩٩.

(٣) انظر: ناصف ـ مصطفى: قراءة ثانية لشعرنا القديم. ط. (٢) دار الأندلس ـ بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م: ١٥١.

القمر بـ (ثور)، وتكوّنت أسطورة زواج القمر بالشمس، في ثالوث مقدس يكتمل لديهم بابن هذين الزوجين: (عثتر أو الزُهرة). وبما أنهم قد جعلوا من المرأة والغزال نظيرين رمزيين للشمس، فلعل الرجل والثور الوحشي كانا كذلك نظيرين رمزيين للقمر[1]. ومهما يكن من صحة هذا في الجاهلية، فإن النمط قد عاش على ألسنة الشعراء، حتى وصل إلى (بشار) وقد درست ملامحه الأصلية، سوى جذاذات تأتي عَرَضاً أو في محاكاة لا تدرك شعائرية ما ردده الجاهليون؛ فإذا هي لا تستبقي من النمط القديم سوى الذكرى؛ ولهذا فإن (بشاراً) يسوق صورة مطولة، يحاكي فيها نهج الجاهليين في تصوير الثور الوحشي، ولكنه يُشغل عمّا كان أثيراً عند الشاعر القديم، من وصف الثور ذاته[2]، بوصف الصائد وكلابه، حتى إذا وصل إلى الثور الوحشي، منحه بيتين يتيمين لينتقل من ذلك إلى تشبيه جَمَلِه به. وما يهم تحديداً هو الصورة البصرية في قوله[3]:

ومضى يـزلّ على المتان كأنـه نجمٌ لمُسترق هـوى بشهابـهِ

فالصورة قد توهم القارئ أنها النمط نفسه الذي ألِفه في صور الجاهليين، لكنه ما يلبث أن يتبين، مع إمعان النظر، أن (بشاراً) إنما يتوسل نمطاً حفظه عن الشعر الجاهلي، لا يظهر وعياً بمعناه لديهم، فيفرغه من حُموله الروحية العتيقة، حتى ما يظل منه سوى الشكل الخارجي المجتلب. ولا أدل على هذه المفارقة بين حرصه على التقليد وبعده عن منابع المقلَّد، من هذا (النجم) الذي

---

(١) انظر: جواد علي: ٦/ ١٦٣ ـ.
(٢) انظر مثلاً: النابغة الذبياني: ٢٠٣.
(٣) ١/ ٢٨٧.

يأتي في صورتـه إسلاميًّـا، يعبر عن مضمون الآية القـرآنية الكـريمة: **﴿وأنّا كنا نقعد منها مقاعد للسمع، فمن يستمع الآن يجد له شهاباً رصداً﴾**[1]، على حين كان الجاهليـون ـ إذ يشبهـون الثور الوحشي بـالكوكب الـدري في انطلاقتـه بعد الانتصار على أعدائه ـ يصدرون عن مكمّل رمـزي في الصورة ـ لا عما صدر عنه (بشار) في صورته هذه من أثر قرآني.

ويلحق بهذه المركبات النمطيـة الميثولـوجية استغـلال (بشار) لأفكـار العرب عن (الجن) أو (السعالي)، مما سبق بيانه[2]. وكذا ما اتخذه (المعري) من بعض فرق الشيعة في تكوين إحدى صوره البصرية[3].

ويقف الـــدارس إزاء بعض الصـور البصريــة التي تشي بأن وراء نمطيتهـــا التقليديـة رمزاً مـا، وإن غاب مـا يمكن الاستناد عليـه في ذلك، ومنهـا صورة (بشار) هذه[4]:

كأن الثـــريـا يـــوم راحت عشيــــة   على نحــرهـــا منظومـــة في القـــلائدِ

وسواء أكـان وراء هذه الصـورة رمز نمطي أم لم يكـن، فهي مما تـردد في نصوص أسلاف (بشار) من الشعراء ـ حيث قال (سحيم عبد بني الحسحاس) مثلاً[5]:

كأن الثـــريـــا عُلقت فـــوق نحـــرهـــا   وجمر غضى هبّت لـــه الـــريح ذاكيـــا

وغير (سحيم) قال مثل قوله؛ فهو إذن، على الأدنى، نمط تقليدي فني.

---

(١) الجن: ٩.
(٢)، (٣) راجع: ٣٢، ٣٦، ٣٦ ـ ٣٧ الفصل الأول.
(٤) ٢/ ٢١٠، ٣/ ٧٧.
(٥) ١٧/ ٥.

قصارى القـول : إن الشعراء العميان قـد أخرجوا بعض صـورهم البصرية في تلك القـوالب النمطية الـرمزية ، وقـد تباينـت كيفيات الإخراج لـديهم في أربع طرق :

١ – فمنهم من استخدم النمط الرمـزي كما جاء عند الجاهليين ، وخير مثال على هذا صـورة (العكوّك) التي شبـه فيها الظعـائن بالنخل ؛ حيث حـافظ على جزئيات النمط الرمزي الأساس بدقة .

٢ – ومنهم من لا يكتفي بنقل النمـط الـرمـزي بل يضفي عليــه أشيـاء من عنده ، لا تمس جـوهر النمط ولكنهـا تغرس فيـه لمحات جـديدة ، كما في بعض تصوير المرأة النمطي عند (بشار) .

٣ – وقـد يستحيل النمط الرمـزي عنـدهم إلى هيكل فني ، لا يـرعى التزامـاً واعياً برمزية البناء النمطي لدى الأولين ، وذلـك ما فعله (بشار) مثلاً في تصوير الثور الوحشي .

٤ – و إذا كان (بشـار) قد أخـذ من النمط الـرمزي في وصف الثـور الوحشي تقاليـده الشكلية فقط ، فإن (البردوني) يأخذ من النمط الرمـزي جوهر الرمـزية فيه و يدع قالبه التقليدي ، مثلما فعل في استخدام رمزية النخلة لتصوير المرأة .

أ ـ ٢ :

إن قسطاً مما كـان يعد أنماطاً رمزية عند الجاهليين قـد اتخذ عند الإسلاميين ـ ومنهم هؤلاء الشعراء موضع الدراسة ـ وسيلة تصـويرية فنية صرفة . ومن ذلك ما درجوا عليه من تشبيـه المرأة بالغزال أو بالشمس مما لم يعـد فيه من الماضي سوى جماليـة الصورة الشكليـة ، لكنهم في هذا التقليـد الفني على طـريقتين ، طريقـة

تحاكي بنية النمط الفني كما وردت من قبل، وذلك كقول (بشار)[1]:

إذا مـــا ثنت جيـــدهـــا نظـــرة حسبت الغـــزال بها عـــاقـــدا

فما زاد على أن نقل بأمانـة الصورة القديمـة التي رددها الشعـراء من قبله في مثل قول (النابغة الذبياني)[2] مثلاً:

. . . . حسـان الـوجـوه كـالظبـاء العـواقـدِ

أما الطريقة الأخرى في هذا التقليد الفني، فهي التي يوظفها الشـاعر توظيفاً خاصًّا، يضفي عليها تشكيله الفني الجديد، ومن هذا قول (بشار)[3] أيضاً:

كـــالشمس بين الـــزبـــرج المنقـــدِّ سلطـــــان مبيـضٍ على مســـــودِّ
ضنّت بخـــــد وجلَت عن خــــدِّ ثـم انثنت كـــــالنفَس المرتـــــدِّ

فقد قال (قيس بن الخطيم)[4]:

تبـــدت لنـا كـــالشمس تحت غمامـــة بـــدا حـــاجب منهـــا وضنت بحـــاجبِ

وقال (النمر بن تولب)[5]:

فصـدّت كأن الشمس تحت قنـــاعهـــا بـــدا حـــاجب منهـــا وضنت بحـــاجبِ

ومثل قولهما قال غيرهما. فالنمط من حيث هو قديم مكرور، لكن (بشاراً) خرج

---

(١) ٣/ ٤.
(٢) ١٣٩.
(٣) ٢/ ٢٢٢.
(٤) ٧٠/ ٣.
(٥) ٣٨/ ٤.

عن ذلك كله بصورة تبدو جديدة، فصوّر الغمام، الذي ذكره الشعراء الآخرون، بـ «الزبرج» وهو السحاب الرقيق فيه حمرة، أو النمِر بسواد وحمرة، والنمِر مخيّل للمطر، وقيل: هو الخفيف الذي تسفره الريح، والزبرج غرور الدنيا وزينتها، وزبرَج الشيء حسّنه[١]، ومن معانيه: الوشي بالجوهر والذهب، يجعلونه على الثوب الأسود ليكون أبهج[٢]. ثم صوره منقدًّا عن أشعة الجمال الشمسيّ تتخايل منه، معبّراً عن فتنة التناسق اللوني بقوله: «سلطان مبيض على مسودّ». مع هذه الحركة الإيقاعية اللونية المخيّلة لدلال الجميلة المتلألئة بالإغراء، مزاوجاً في صورته بين إيقاع اللون و(التقسيم النفَسيّ) للإلقاء، في مزيج من التشكيل البصري والموسيقى، يختمه بهذه اللقطة البصرية السمعية في الشطرالأخير: «ثم انثنت كالنفَس المرتدّ». ومن هذا المركب الفني البارع ــ الذي كونت طاقته التعبيرية مختلف العناصر من: التشبيه.. وإيقاع الألوان.. والحركة.. والطباق.. والموسيقى ـ استخرج الشاعر من النمط التقليدي القديم صورة أخّاذة، تنطلق من النمط لتخلّقه خلقاً آخر، في روح شعرية ترتفع بالصورة إلى مستوى الصور الذهنية(*).

ذاك هو صنيع الشعراء العميان مع أنماط الميثولوجيا العربية القديمة، مما صار لديهم تقليداً فنيًّا خالصا. أما صنيعهم مع الأنماط التقليدية الفنية أصلاً فهو على صنفين: صنف يتجاوز الأصباغ البلاغية إلى آفاق التصوير الذهني، وآخر يقف عند حدود الزخرفة البلاغية الصرفة. ومع أن القبيل البلاغي أكثر

---

(١) انظر: ابن منظور: (زبرج).

(٢) انظر: ابن عاشور ـ محمد الطاهر (محقق ديوان بشار): م. ن.

(*) الصورة الذهنية هاهنا تشير إلى تلك الصور الفنية التي تتجاوز تصوير الأشياء في ذاتها إلى تصوير مواقعها من روح الشاعر وحسه.

بكثير من الذهني، إلا أن للذهني أحقيته الفنيـة في التقديم، على الرغم من أن الصفـة الذهنيـة في بعض صوره قـد لا تكون سـوى مسحة روحيـة تضفَى على تكـوين بلاغي، أو أنها مـوشـاة بالـزخارف البـلاغيـة . وتجيء هذه الصـور في سياقـات مختلفة، منهـا ما يصـور مدركـاً بصريًا، ومنهـا ما يصور معنـى ذهنيًا مجرداً، فمن الأول ما جاء في تصوير المشاهد الحربية، كهذه الصورة لـ (بشار)(١) :

تحت العجـاجـة إذ فيهـا جماجمهم ... مثل القـرود عليهـا البَيض تتقـدُ

. . . .

والجرد مثل عجـوز النار قـد بـردت ... شـوهـاء شهبـاء مـزورّ بها الكتـدُ

لم يبق في فمهـا شـيء تلـوك بـه ... إلا اللسـان وإلا الـدردر الـدَردُ

بـاتت تَمَخّض لمّا أن رأت عـدداً ... من السـلاح على قـوم لهم عـددُ

والمشرفيـة قـد فُلّت مضـاربها ... عن الكماة وأطـراف القنـا قِصدُ

فمركـب الصورة هاهنـا نمطي تقليدي يمكـن التماسه عند (عنترة) مثلاً حيث يقول(٢) :

مـا زلت أرميهم بثغـرة نحـره ... ولبـانـه حتى تسربل بـالـدمِ

فـازورّ من وقـع القنـا بلبـانـه ... وشكـا إليّ بعَبرة وتحمحـمِ

لـو كـان يـدري مـا المحاورة اشتكى ... أو كـان يـدري مـا جـواب تكلّمي

والخيل تقتحـم الخبـار عـوابسـاً ... مـا بين شيظمـة وأجـرد شيظمِ

أو غير هذه من الصـور التي تداولها الشعراء؛ فـ (بشار) في هذه الصـورة عيال على النمط، بـالرغم من هـذه الملامح الفنية المتمثلـة في تشبيه المحـاربين، تتقد

---

(١) ٢/٢٨٩ـ ٢٩٠ .

(٢) ١٥٣/٨ـ ١٠، ١٢ .

على رؤوسهم المغافر تحت العجاجة، بالقرود، أو تشبيه الخيل بعجوز النار قد بردت، ويعني بها: الأثفية التي قد بردت فاسودت بالدخان. ويقول (التطيلي)[1]:

٤ - تعدو بسرجي إليه كل سابحة كأن غرّتها في مرتقى زُحَلِ
٥ - قد عُوّدت أن تخوض الماء وادعة تهادي الخود بين الحلي والحُلَلِ
٦ - والخيل فوضى تبارى في أعنتها تعوم في الدم أو تعلو على القُلَلِ

فهذه الصورة نمطية شائعة في أساسها، من حيث وصف الفرس بالسابح وغرته بالارتفاع، غير أن الشاعر ينشيء فيها هذا التخييل التجريدي في صورة الفرس، والتشبيه التمثيلي بين (مشية الخيل تخوض الماء في دعة) و(تهادي الحسان متبخترات في بهرجهن)، ثم هذه اللوحة الحية التي ترينا مشهد الخيل وهي فوضى تنازع أعنتها في معمعة المعركة. ولكن كل ذلك إنما تأتّى له من إعادة سبك النمط التقليدي بطريقته الخاصة. ويتكرر هذا الأسلوب، في استلهام أنماط دارجة للخروج بتصوير بصري، عند (البردوني) في قوله يصف المجاهدين المسلمين[2]:

وتماسكوا جنباً لجنب وارتموا كالموج في الإرغاء والإزبادِ
وتدافعوا مثل السيول تصبها قمم الجبال إلى بطون الوادي

. . . .

هم في السلام ملائك ولدى الوغى جنٌّ تطير على ظهور جيادِ

---

(١) ١٣٨.
(٢) من أرض بلقيس: ١٦٦ ـ ١٦٧.

على أن الشكل البلاغي في هذا النموذج يغلب على الصورة.

ويستعمل (العكوّك) القالب الفني لغرض تصويري آخر، هو وصف الخمر، في قوله[(١)]:

٣ - كأن يد النديم تُدير منها ... شُعاعاً لا يحيط عليه كاسُ
٤ - معتقة إذا مُزِجَت أضاءت ... فأمكن قابساً منها اقتباسُ

وهي صورة مطروقة، منذ قول (ابن مقبل)[(٢)]:

٣٠ - وشَقّتْ ليَ الليلَ عن جيبهِ ... بلذتها، وضجيعي وسِنْ

وتشبه قول (أبي نواس)[(٣)] مثلا:

لما أخذنا بها الصهباء، صافيةً ... كأنها النار وسْط الكأس تتّقدُ
جاءتك من بيت خمّار بطينتها ... صفراء، مثل شُعاع الشمس، ترتعدُ

ومع ما فيها من الشكل البلاغي، فإنها تحتفظ بقدر من الحيوية الروحية.

أما الصنف الآخر، الذي يصور معنى مجرداً أكثر من تصويره مدركاً حسيًّا، فكهذه الصورة التي يعبّر بها (بشار) عن استخذاء الملوك أمام ممدوحه، إذ قال[(٤)]:

كأن الملوك الزُهر. حول سريره ... ومنبره. الكِرْوان[(*)] أطرقن من صقرِ

---

(١) ٧٢.
(٢) ٢٩٧.
(٣) ٧٩.
(٤) ٣/ ٢٨٢.
(*) كِرْوان: جمع كَرَوان، طائر مثل الحجل، اشتهر بخوفه، وكرا: لغة فيه. (انظر: ابن منظور: (كرا)).

قال (الفرزدق)[1]:

أحين التقى نـابـاي وابيضّ مِسْحلي   وأطـرق إطـراق الكَـرا من أُحاربهْ

فاستخدام (بشار) مركّب الصورة القديم في المدح بدل الفخر. ولمّا قال (حسّان بن ثابت)[2]:

لـو انّ اللـؤم صـوّر كـان عبْـداً   قبيح الـوجـه أعـور مـن ثقيفِ

وقال (ذو الرمة)[3]:

زرق العيـون إذا جـاورتهم سرقـوا   مـا يسرق العبـد أو نبأتهم كـذبـوا

اشتق من ذلك (بشار) ما صور به علل البخيل، فقال[4]:

وللبخيـل على أمـواله عِلَـلٌ   زرق العيون عليها أوجه سودُ

وقد قيل في تفسير قوله تعالى: ﴿**ونحشر المجرمين يومئـذٍ زُرْقا**﴾: «عيونهم مع سواد وجوههم»[5]. غير أن لـ (بشـار) نقل هـذا المركّب إلى علل البخيل لتشخيصه في أبشع صورة، ومـا على القارئ إلا أن يـراجع ما قيل عن اللـونين (الأزرق، والأسـود) ودلالاتهما عند العرب في الفصل الأول[6]، فكيف إذا اجتمعا في شكل نافر كهذا الذي صوّره (بشار)!.

وإذا كانت للشاعر القديم هنالك روافده من التقاليد القديمة، فإن للشاعر

---

(١) ١/ ٨٣.
(٢) ١/١٧١.
(٣) ١/١٥٧١.
(٤) ٣/ ١٢٨.
(٥) السيوطي، والمحلّي: تفسير الجلالين: طه: ١٠٢.
(٦) راجع: ١٥، ١٧.

المعاصر روافده التقليدية الحديثة، وخصوصاً بعض الأنماط التي شاعت عند الشعراء العرب المتأثرين بالرومانتيكية. وهذا بادٍ في قول (البردوني)[1] مثلا:

شعـــري وأنـت الفن أنت رحيقـــه   شفتـــاك كـأس واللحـــون مُــدامُ

قال (علي محمود طه)[2]:

كلما غـــــرّد كـأسٌ   شربـــوا الخمـرة لحنـــا

ويقول (البردوني) أيضا[3]:

فتهـــزنـــا أرجـــوحـــة   مـن خمرة الشفـق المذابِ

وهو على حد قول (علي محمود طه) كذلك[4]:

أسمـر الجبهـة كـالخمـ (م) ــرة في النـــور المذابِ

فأضاف (البردوني) الخمرة إلى الشفق، في تشبيه بليغ، بعد أن كانت في صورة (علي محمود طه) «في النور» فقط، بينما احتفظ بصورة «النور المذاب» في: «الشفق المذاب». ذاك هو شأن الشعراء العميان في تعاملهم مع أنماط الصور البصرية الذهنية التقليدية، بين مضيف على النمط ومعيد له.

أما أنماط الصور البصرية البلاغية الصرفة فهي تنصبّ لديهم على عنصرين حسيين أساسين، هما ألوان الأشياء وأشكالها، وذلك في تصوير البيئة ومظاهر الطبيعة، وتصوير المرأة، وتصوير الحرب وأسلحتها، ولا سيما السيف

---

(١) من أرض بلقيس: ١٥٩.
(٢) ديوان زهر وخمر: (ليالي كليوبتره): ٤٧٤.
(٣) مدينة الغد: ١٥.
(٤) م. ن.

والدرع، ونادراً ما يكون التقليد البلاغي لديهم في غير هذه(*). وليس ذكر هذا النمط من التصوير إلا استيفاء للتعرف على طرق التركيب الإبداعي لصورهم البصرية. وانتخاب مثال على كل غرض من أغراض التقليد البلاغي كاف لتبيان هذا النوع من التصوير. فمن ذلك قول (المعري) يصور نثاراً على عروس(١):

٩ - كأنما الشهب نثار على الـ ـخضراء منه الفذّ والتوءمُ

١٠ - عُمّت به الآفاق حتى سما منها إلى الجوّ به سُلّمُ

١١ - كالدر بثّته أيادٍ بها فهو شتيت الشمل لا يُنظَمْ

١٢ - أو نزلت تنهب في خفية تختار ما تفعل أو تلهمُ

وعلى هذا الأسلوب من الرصف البلاغي، تتشابه أنماط التقليد البلاغي لدى العميا ن في تصوير البيئة أو مظاهر الطبيعة.

أما تصوير المرأة، اعتماداً على النمط البلاغي، فيدل عليه قول (التطيلي) من أحد موشحاته(٢):

قسيُّ الحواجبْ سهامها عيناهُ

كنونَي كاتبْ قد خطّهن اللهُ

. . . .

والخال العجيبْ، قد جالَ في النسرينِ، كزنجيٍّ تاها، في روض الياسمينِ

وليست هذه اللفتة الطريفة، في تصوير الخال على الخدّ بـ «زنجي تاه في روض الياسمين»، بمخرجة هذا المقطع عن كونه محاولة تجميع بلاغي تقليدي، تلح

(*) ومعلوم أن حاجتهم في تلك الحسيات إلى التقليد البلاغي أشد من غيرها.

(١) السقط: ٨٤٨ـ٨٤٩.

(٢) ٢٨٨.

عليه الأشكال تارة والألوان تارة أخرى. وفي وصف الخمرة قال (بشار)[1]:

فخذها كالمصابيحِ على أيدي المعاصيرِ
سريحين من الدّرِّ ومن ياقوت حَزُّورِ
يضيءُ البيت والدارَ وأجواف المطاميرِ

سوى أن الإضاءة والألوان في هذه الصورة ليسا شكلاً بلاغيًّا خالصاً، ولكن فيها تعبيراً أيضاً عن قيمة الخمرة وفعلها في شاربيها، ولا سيما على أيدي المعاصير(*).

فإذا خلص الاستقراء إلى تصوير الحرب والأسلحة، ضمن هذه الأنماط، كان (المعري) ومن بعده (التطيلي). حتى إن (المعري) قد وقف طائفة وفيرة من شعره لوصف الدرع، عرفت بـ (الدرعيات)، فيها من اجترار الصور ما قد يندر نده، ومعظمها الساحق من هذا النوع التقليدي البلاغي، ولعل النموذج المطول التالي يكشف عن نمطية هذا اللون من التصوير البصري[2]:

١٥ - ومثكل فرسان الوغى كلَّ نثْرةٍ يودّ خليجٌ راكدٌ لو يكونها
١٦ - إذا أُلقيت في الأرض وهي مفازةٌ إلى الماء خِلت الأرض يجري معينها
١٧ - وتبغي على القاع السَّويّ تثبّتاً فيمنعها من أن تثبّت لِينها
١٨ - وما برحت في ساحة السهل يرتمي بها موجها حتى نهتها حُزُونها

---

(١) ٣/ ٣٠٧.

(*) المعاصير: هاهنا جمع مُعصِر، والإعصار في الفتاة كالمراهقة في الفتى. (انظر: الجوهري: الصحاح. تحقيق/ أحمد عبد الغفور عطّار. ط. (٣) دار العلم للملايين ـ بيروت: ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م: (عصر)).

(٢) السقط: ٨٩٨ـ ٩٠٣.

١٩ - غدير وشَته الريح وِشْية صانعٍ فلم يتغير حين دام سُكـونها
٢٠ - كأن الدبي غرقى بها غير أعينٍ إذا رُدّ فيها ناظرٌ يستبينها
٢١ - وما حيوان البرّ فيها بسالمٍ إذا لم يغثه سِيفها أو سَفينها
٢٢ - وتصغي وترني كل خَلْقٍ لعلها تنق ضفاديها ويلعب نونها

وليس في كل هذه الأبيات إلا صورة واحدة: تشبيه الدرع بالماء، يقلبها الشاعر حيناً ويمددها حيناً آخر. أو يشفعها في صور أخرى بتشبيهها التقليدي بجلد الأرقم(١). وليس تصوير السيف لديه بأحسن حظٍّ من تصوير الدرع ويكفي أن يعرج القارئ على قوله(٢):

١١ - ومشتهرات أشبه الملح لونها ولست بغير الملح آكل زادي
١٢ - فلا تمنعَنْ حِرْباءها من صلائه بشارق أسياف يُضئْن. . حِدادِ

ومع أن (التطيلي) يحاكي (المعري)، بالذات، في معظم تصويره النمطي البلاغي للسيف، فإنه قد يرتفع في بعض صوره عن زخرفية (المعري) الصارخة، ومن صوره تلك قوله(٣):

٣٦ - وسالت عليه نفوس الكماة فأشكل أكثر مما اشتكلْ
٣٧ - كوشم عذارٍ على وجنةٍ إذا لاح ماراك فيه الخجلْ
. . . .
٤٠ ـ وقد تضحك الراح بعد المزاج عن الحسن بين الحُلَى والحُلَلْ

---

(١) انظر أمثلة: السقط: ٣٠٥/ ٢٤، ٣٤٤/ ٢٤، ١٧٤٩ ـ ١٧٥٠/ ١، ٤.
(٢) م. ن: ١٧١٧ ـ ١٧١٨.
(٣) ١٣٢ ـ ١٣٣.

٤١ - ولكـــن تحلّى بها قبلــه ولـو مـزجـوهـا بخلس القُبَلْ

. . . .

٥٠ - وأومضت البيض في عـارضٍ من الموت مـا عـنّ حتى رحلْ

. . . .

٥٢ - وسدّ على الشمس آفـاقهـا ولــو ضحيت لم تجد فيــه ظِلٌّ

فنمطيـة الصورة البـلاغية هـذه ليست بذاك الجفـاف الشكلي الذي اتسمت بـه عند (المعري). بل إن هذه المزاوجة في صورة (التطيلي) بين الموت والحياة ـ وكأنما صـار الموت بآلاتـه وجهاً آخـر لعملـة واحدة وجههـا الآخر جماليـات الخصب والنماء والفـرح ـ ليجعـل الصورة تتفـوق بتركيبهـا الإبداعـي على نمطية مـادتها التقليـدية. وليس نص (التطيلي) هـذا بدعـاً بين نصوصـه الأخرى ضمن هـذا الحقل من التصـويـر؛ ومـرد ذلـك أن (التطيلي) لم يـؤت فيــه من حيث أُتي (المعري)، الذي جعل منه ميداناً يعرض فيـه براعته اللغوية والبلاغية وينصرف إليه بجهد خاص.

هذا هو كيفُ النمط التقليدي البلاغي في الصورة البصرية في شعر العميان، وهم يقفـون فيه، على الأغلب الأعم، عنـد حدود المحـاكاة التبعيـة للنصوص. وذلك بخـلاف النمط الرمـزي، الـذي وجدوا في رمـزيتـه متنفساً؛ فلم يقيـدوا أنفسهم كل التقييد بأنماطه، بل تصرفوا بها على أنحاء متباينة كما سلف.

ب ـ أنماط الصورة البصرية في شعر العميان:

من صور العميان البصرية ما يتردد عنـدهم جميعاً، وما يتردد عند بعضهم أو عند فئة منهم دون فئة، ومنها ما يتردد في شعـر الشاعر عينه. مما يشكل وشائج

ائتلاف على مستوى الصور البصرية في شعر العميان، ثم على مستواها عند فئة منهم، ثم عند الشاعر فرداً. وسنقدم الأنماط المشتركة بينهم، ثم التي تجمع منهم فئة دون فئة، ثم ما يستقل به شاعر منهم دون غيره. وإليك أول هذه المركبات التي تتكرر في الصور البصرية في شعر العميان:

ب ـ ١ ـ الظلام

ب ـ ١ ـ ١:

(بشار)(١):

١ - أُلاك الأُلى شَقّوا العمى بسيوفهم عن الغيّ حتى أبصر الحق طالبُهْ.
٢ - مالكيّ تنشق عن وجهه الحر بُ كما انشقت الدجى عن ضياءِ.
٣ - وتجوبت مزق الدجى عن واضحٍ كالفرق وانكشفت سماء ضبابهِ.
٤ - يشق الوغى عن وجهه صدق نجدةٍ وأبيض من ماء الحديد وقيعُ.

(العكوّك)(٢):

٥ - ٢ - فرّجْت سُدفتها بوجهك مُعْلِماً وجعلت عالية الرماح ذُبالها.

(التطيلي)(٣):

٦ - ٤٠ - سل الدين والدنيا هل ابتهجا به كما انجاب عن ضوء النهار ضبابُ.

مركب الصورة في هذه الأبيات نمط واحد، يشخص (الظلام/ العمى) ـ

(١) ١/٣١٦، ١١٠، ٢٨٦، ٤/١٠٥.
(٢) ٩٩.
(٣) ١١.

حسب (بشــار) - غطـاء بغيضـاً، «يُشق» أو «ينشق» فيبـزغ الضـوء ويمكن الإبصـار. أفهذا محض نمط فني أم أنـه يطفـو فيه إلى ذلك عـامل نفسي متصل بمعـانـاة أولاء الشعـراء؟، لنتـابع النظـر في أنماط أخـرى تـدور في فلك النمط الآنف، وإن اختلفت في أسلوب التركيب، قبل محاولة الإجابة عن ذلك:

(بشار)[١]:

١ - والشمس في كبـــد السماء كأنها أعمى تحيّر مـــا لـــديــه قـــائدُ.

(المعري)[٢]:

٢ - ٤ - قـد ركضنـا فيـه إلى اللهـولمّا وقـف النجـم وِقفـــــة الحيْرانِ.
٣ - ٤٥ - بلاد يضل النجم فيها سبيله ويثني دجـاهـا طيفهـا عن لِمامــهِ.

(التطيلي)[٣]:

٤ - ١٣ - والنجم حيران من أينٍ ومن ضجرٍ فلــو هــوى أو عـدا مجراه مـــا شَعَـرا.
٥ - ١٤ - ترى الكواكب حيرى في دجاه كما جـالت حجى الماء في خضر القـواريـرِ.

(البردوني)[٤]:

٦ - ثقيل الخطا يمشي الهوينى بجوعه وأحــزانــه مشي الضريــر المقيّــدِ.
٧ - والليل يسري كأعمى ضل وجهته وغـــاب عن كفـه العُكــاز والهادي.
٨ - وفتش عن قـــدميـه الـــدجى ودبّ.. كـأعمى يجوس الحفـــرْ.

---

(١) ٤/٣٩.
(٢) السقط: ٤٢٦، ٤٩٩.
(٣) ٤٤، ٥٧.
(٤) من أرض بلقيس: ٧٤، ١٠٣، مدينة الغد: ٨٢.

يبدأ النمط عند (بشار) بتشبيه الشمس بالأعمى المتحير لا قائد له. وزُعم أنه انتزع صورته هذه مما شاع في كلام الشعراء من تصوير استطالة الليل وعدم حراك نجومه[1]. وما من شك في أن الصورة أصلاً تقليدية، يصور فيها (بشار): الشمس، و(المعري): النجم، وكذا (التطيلي) مرة والكواكب مرة أخرى، ويصور (البردوني) فيها: شيخاً فقيراً، أو يصور حركة الليل. وإذا كان (بشار) قد انحرف بصورته عما كانت عليه في التقليد، من تصوير النجم إلى تصوير الشمس ـ مما يشي باختلاف النمط لديه عن التقليد، لا في الشكل فحسب بل أيضاً في المغزى ـ فإن عنصرين جديدين يلحّان كذلك على هذا النمط، وهما: (العمى) و(الحيرة)، أو (الضلال)، أو (التقييد)، أو (جوس الحفر)، وبالجملة: (العمى) وما يأتي من قِبله من خطر مؤصد. وهذا خليق أن يمنح نمطية الصورة عند العميان بعداً يفضل عن التقليد الفني. فتكرار الصورة على هذا النحو قد لا يتفق إتيانه تماماً وليد الصدفة أو التقليد المجرد، بل هو قبل هذا معنى يلحّ على ذهن كل واحد منهم ونفسه، وهم فيه لا يكتفون بالتعبير عن الحيرة والقلق، اللذين يستبدان بحيواتهم، بل يومئون كذاك، أحياناً، إلى ذوات أنفسهم بالكوكب الوضاء، الذي ما كان له أن يحار، سواء أكان شمساً أم نجماً أم جمع كواكب. وما كان لهذه الصورة ومثيلاتها أن تنبئ عن هذه الرموز لولا أنها كوّنت نمطاً يحتفي به هؤلاء الشعراء، إضافة إلى تضافره مع الأنماط الأخرى التي تسلك الوجهة نفسها. وبهذا نقتنص خيط الضوء الذي يمكن أن يفسر تقاطرهم على تصوير (العمى/ الظلام المشقوق بفعل الضوء) في النمط الأول. كما يمكن في هذا الضوء تأمل معظم أنماطهم

---

(١) انظر: ابن عاشور (محقق ديوانه): ٤/ ٣٩.

الأخرى. ولكن بما أن (الحصري) لم يشترك معهم في النمطين السالفين فليتجه النظر إلى بعض أنماط صوره قبل الانتقال إلى أنماط أخرى مشتركة، فهو يكرر صورةً لظلام الليل المعقوص في قوله[1]:

١ - صرفنا حبال الوصل عن شمس كلة عليها من الليل البهيم عِقاصُ.

٢ - عُقِص الظلام على الصباح ولم يكن لولا غدائره الظلام ليُعقصا.

وليس في هذا سوى تجسيد ظلام الليل في صورة غدائر معقوصة؛ فهو إذن نمط بلاغي صرف، من التمحّل أن يستشف وراءه أمر آخر، بالرغم مما في تجسيد ظلام الليل وقد عُقِص عقصاً من دلالة على تصوّر الشاعر لكثافة الظلام الذي يكتنفه. ولكن صورة أخرى تدعو إلى اجتياز هذا النمط إليها لما فيها من شبه بذاك النمط الأول عن «انشقاق الظلام عن ضياء»، وهي قوله يصف ولده[2]:

يغدو لمسجده فيعدو سابقاً كالصبح أفلت من يد الظلماءِ

فقد تكررت صورة صراع الضوء مع الظلماء ولكن بطريقة أخرى، استطاع الضوء الخلاص نهائيًّا مفلتاً من قبضة الظلماء، فما ألح على ذهن الشعراء العميان في أنماطهم السابقة يلح هنا على ذهن (الحصري) وإن اختلف عنده التعبير. لكن مثل هذه الأنماط لا تجلّي الحركة النفسية التي نزعم تحكّمها في تركيبها الإبداعي، قدر ما يحدث عند إلحاقها باستقراء تسربات هذه الحركة إلى صور أخر، تمثل تفرعات نمطية، لا تطرد اطراد الأنماط السابقة. فمن ذلك أن الظلام أو السواد يأتي في بعض الصور النمطية المشتركة بين (بشار) و(المعري) في مقابل الجيش الجرار:

(١)، (٢) 276, 389, 225.

(بشار)[1]:

١ - وجيش كجنح الليل يرجف بالحصى وبـالشَّـول والخَطِّي حمر ثعـالبـهْ.
٢ - نقـود كتـائبـاً ونسـوق أخـرى كـأن زهـاءهـن سـواد لابِ.

(المعري)[2]:

٣ - ١١ - تأخر عن جيش الصباح لضَعفه فأوثقـه جيش الظـلام إسـارا.
٤ - ٣٦ - وإن نهضت من مطمئن ظننته يجيش جبـالاً أو يمجّ حِـرارا.

وأصـداء هـذه النمطيـة تجيء عنـد (المعـري) في لقطـات تصويـرية شتى، كـ: تصـوير (الهلال بمخلـب الليل/ الأسد)، أو (سنانـه المُحَرّب)، أو أن نجومه «زرق أسنة بها كل من فوق التراب طعينُ»[3].

وفي نمط آخـر مشترك بين (المعري) و(التطيلي) يهتم الشـاعـر بتجسيد سـواد الظلام أو القتام تجسيداً حسيًّا مُغالًى فيه:

(المعري)[4]:

١ - ٢٦ - وبنَت حوافرُها قتاماً ساطعاً لـولا انقيـاد عِـداك لم يتهـدّمِ
٢٧ - باض النسورُ به وخيّم مُصْعِداً حتى تـرعـرع فيـه فـرخ القشعمِ.
٢ - ٤٣ - يمر بـه رأد الضحى متنكراً مخافـة أن يغتـالـه بقتـامـهِ.
٤٥ - بـلاد يضل النجم فيها سبيلـه ويثني دجـاهـا طيفهـا عن لمامـهِ.

---

(١) ١/٣١٨، ٢٥١.
(٢) السقط: ٦٢٥، ٦٤٣.
(٣) انظر: م. ن: ١١٣٢/ ١٠، واللزوميات: ج٢/ ٣٦٨/ ٥٦، (بشرح/ طه حسين: ج١/ ٢٧٠/ ٦)، ج٢/ ٣٤١/ ٦.
(٤) السقط: ٣٤٦، ٤٩٨_٤٩٩، ٦٤٥.

٣ - ٣٧ - يغول سباع الطير ضنك قتامها فيسقط موتى أعقباً ونسارا .

(التطيلي)[١] :

٤ - ١٩ - قل للدجى وقد التفّت غياهبها فلو تصوّب فيها الماء ما اطردا .

٥ - ١٠ - دجى لو سرت فيها الشياطين ترتقي إلى السرّ لم تخلص إليها النيازكُ .

٦ - ١٤ - والصبح يطلب في جنح الدجى خللاً يلوح منه ، ولو ألفاه ما جسرا .

والصورة الثانية من صور (المعري) من سياق صورته السابقة في نمط «الشمس الحيرى» ، وكذا صورة (التطيلي) الثالثة ، كما أن صورة (المعري) الثالثة من سياق بيته الذي صور فيه آنفاً جيش الخيل كالحِرار، ضمن نمط «جيش الظلام» . وليست صور هذا النمط التجسيدية سوى معالم من ظاهرة التشخيص والتجسيد في صورهم بعامة ، ولا سيما للظلام وما يتصل به[٢] . أفذلك يصطنعه فن التصوير أم هو قبل هذا انعكاس لتجسّد نفسي داخل المصورِ نفسه؟ . لعله قد توفر من إشارات الأنماط السالفة ما يغري بالميل إلى هذا التأويل(*) .

ترى هل من تنكّب السبيل إذن النظر إلى نمط «مثار النقع» المشهور ــ الوارد في القصيدة نفسها التي منها صورتا (بشار) السالفتان عن : «انشقاق العمى» ، و«جيش الظلام» ــ في ضوء هذه المعطيات؟ ؛ فقد ولد عند (بشار) لا في بيته المشهور حسب ، ولكن في ثلاثة أبيات أخرى ، ثم أغرم به زملاؤه هؤلاء ــ عدا (الحصري) و(البردوني) ـ غراماً لعله فاق غرام سواهم من المبصرين ؛ يدل على

---

(١) ٢٤ ، ٩٠ ، ٤٤ .

(٢) وانظر: ١٤٤ من هذه الدراسة .

(*) على أن البتّ النهائي في مثل هذا يستريث منهجيًّا إلى أن تتم الموازنة بين العميان والمبصرين .

ذلك تكرار الواحد منهم الصورة أكثر من مرة؛ فـ (العكوّك) يكررها مرتين، و(المعري) يكررها ثلاثاً، وكذا يفعل (التطيلي). وهو غرام، لما أمضينا، يتجاوز الإعجاب الفني، الذي نشأ نظيره عند البُصَراء، إلى خصوصية المشاركة الذهنية والروحية بين هؤلاء الشعراء. وليس النمط في حقيقته سوى تخييل لما تقدم من صراع الضوء مع الظلمة. فيقول (بشار)(١):

كأن مثار النقع فوق رؤوسهم وأسيافنا ليل تهاوى كواكبُهْ

وبعيداً عن التحليلات البلاغية التي ملأ الدنيا بها البلاغيون وشغلوا الناس ـ واضعين نصب أعينهم ظاهر الصورة الذي ينقل مشهداً حربيًّا، ما رآه الشاعر وما تنبغي لمثله رؤيته، في حين أن معترك الصورة الحقيقي في ذهن الشاعر ونفسه، لا في واقعه الحسي المحجوب عنه ـ فإن إحساسه الخاص بهول الليل المستبد به منذ كان على الدنيا هو الذي خلق هذه اللوحة على هذا النحو المدهش. وما من ريب في أن الشاعر لو استمع إلى شيء مما قيل عن صورته هذه لما فَقِه منه شيئاً، كما لم يكن منه شيء في نفسه إذ ركّبها؛ فحاسته الخاصة تلك هي التي أبدعت الصورة ليس سواها مما يُطال الخوض فيه. وهذا لا يعني اتخاذ الشاعر مرجعاً لدرس شعره، ولكنّا هنا في مقام تأمل كيفية اتفاق مثل هذا المركب الفني البصري لشاعر أعمى. فصورة «الليل تهاوى كواكبه» قد لا تخطر إلا في ذهن الأعمى، لا بسبب فقدان البصر ـ الذي ذهب يعزو إليه بعض الدارسين وهمية الصورة أو بُعدها(٢)، وهل الفن آخر الأمر سوى ضرب من

---

(١) ١/ ٣١٨.

(٢) انظر مثلاً: مندور ـ محمد: النقد المنهجي عن العرب. ط. دار نهضة مصر ـ القاهرة: (د. ت): ٨٦ ـ ٨٧.

الـوهم الجميل؟! ـ ولكن لسبب أهـم من ذلك، مستمـد عن خـاصيـة معنى الليل لـدى العميان وإحسـاسهم به؛ فليـس هو الليل الـذي يعرفـه المبصر أو حتى يمكن أن يتخيله؛ مـن حيث هو رمز يمثل عصـارة تجربة الشـاعر المُرة في عـالمه المظلم، ولن يتأتى له التعبير عنـه في صورة إلا بتلك الحُمـول المغروسـة في نفسه. فإذا مـا تصورت وضعيـة العميان من هـذا النحو تهيأ حينئـذ فهم كيفية التركيب الإبداعي للصـورة، فضلاً عن نمطيتها في شعـرهم. وفي غياب اهتمام الشاعـر القديم بتـأريخ قصائده يقف الـدارس أمام هـذه الصورة المتكـررة عند (بشار)، وفي بغيته أن يرصـد التطور الذي أحدثه الشاعـر في مركبها، فما يملك إلا التقـريب والترجيح، ومع هـذا فأغلب الظن أن هـذه الصورة التي تكـررت أربع مـرات في ديـوانه كـانت تمر بمحـاولاتـه المستمـرة للوصـول بها إلى هيئتهـا النهائية التي استقرت عليها في بيته المشهـور. ومهما تكن صحة ما حكي عنه أنه لم يزل منذ سمع بيت (امرئ القيس)(١):

كأن قلـوب الطير رطبـاً ويـابسـاً　　لـدى وكـرها العنـاب والحشف البالي

يعمل نفســه في تركيب صـورة تشبّـه شيئين بشيئين حتى قال بيتـه ذاك(٢)، فإن مـراحل التجربـة بـادية في نمطهـا، ويمكن تصـور تسلسلهـا حسب الرصـد التالي(٣):

١ - لهام كأن البيـض في حُجُـراتــه　　نجـوم سماءٍ [نـورهـا] مُتَجـوِّبُ.

٢ - خلقنـا سماءً فـوقنا بنجـومهـا　　سيوفـاً ونقعـاً يقبض الطـرف أقتما.

---

(١) ٣٨.
(٢) انظر: الأصفهاني: ٣/ ١٩٠، والعباسي: ٢/ ٣٠.
(٣) ١/ ٣٠٢، ٤/ ١٦٤، ٤/ ٥٨، ١/ ٣١٨.

٣ - كأنما النقع يوماً فوق أرؤسهم سقفٌ كواكبه البِيض المباتيرُ(*).

٤ - كأن مثار النقع فوق رؤوسهم وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُهْ.

و(الصورة الأولى) من قصيدة يمدح فيها (سليمان بن هشام بن عبد الملك ـ ١٣٢ هـ = ٧٥٠م). فيقتصر على تشبيه لمعان السيوف بنور النجوم المتجوّب. ثم يتقدم النمط خطوة جديدة.. يتقابل فيها مشهد السماء والنجوم ومشهد النقع والسيوف، ولكن التقابل الآن يأتي معكوساً على طريقة (التشبيه الملفوف)، وتظهر فيه عناصر النمط وقد بدأت تتجمع، لتأتي بعد ذلك (صورته الثالثة) فتتبين ملامح النمط بوضوح إلا ملمحين مهمين لم يردا فيها كما لم يردا في الصورتين السابقتين، أولهما: «الليل» الذي عبر عنه هنا بـ «سقف»، وعبر عنه من قبل بـ «سماء»، والآخر: «تهاوي الكواكب»، الذي لم يأت بتعبيره الحركي الخاص إلا في الصورة الأولى بدرجة باهتة في قوله: «نجوم سماء نورها متجوب». حتى إذا استتمت له هذه التجارب التي قلّب فيها الصورة تقليباً جاء بيته الرابع المشهور. وإذا كان البيت الأول من قصيدة في مدح (سليمان بن هشام بن عبد الملك) فإن هذا البيت الأخير من قصيدة يمدح فيها (مروان بن محمد بن مروان - ١٣٢هـ = ٧٥٠م)، أو (ابن هبيرة - ١٣٢هـ = ٧٥٠م)

(*) نسبه (الجرجاني: أسرار البلاغة. تحقيق/ هـ. ريتر. ط. استانبول: ١٩٥٤م: ١٥٩ ــ ١٦٠) إلى (كلثوم بن عمرو العَتّابي ـ ٢٢٠ هـ = ٨٣٥م)، حفيد (عمرو بن كلثوم) الشاعر الجاهلي، على أنه اقتبسه من (بشار ــ ١٦٧هـ = ٧٨٤م)، وكذا (ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ٧٥٩). إلا أن (الجاحظ: الحيوان: ٣/ ١٢٧) نسبه إلى (بشار)، ولكن محققه (عبد السلام محمد هارون) قد عدّل ما في الأصل، استناداً على بعض النسخ، مقحماً اسم (عمرو بن كلثوم) ـ لا (كلثوم بن عمرو). هذا وقد حدا ورود الاسم هكذا معكوساً (عمرو بن كلثوم)، في بعض الكتب والطبعات، بمحقق ديوان بشار (الطاهر ابن عاشور) إلى أن يقف وقفة طويلة أمام هذا العزو الذي يثير الشك حول أصالة «مثار النقع» ـ بيت بشار المشهور.

ويذكر فيها (أحداث نهاية الدولة الأموية)، مما يحدد تقريباً ترتيب هذا البيت خلاصةً للتجارب السابقة. فقد إذن سيطرت الصورة في تشكلاتها البلاغية على ذهن الشاعر لكنها لم تكتمل لها ملامحها الإبداعية إلا بهذه الإضافة الأخيرة: «ليل تهاوى كواكبه»؛ مما يشير إلى أن ما تحقق في هذه الصورة ليس هو البناء البلاغي، الذي قيل إن (بشاراً) كان يطمح إليه، ولكن الذي حقق لها ذلك هو هذا البناء المنبعث من نفس الشاعر ومن أدق إحساساته بتجربته في الحياة.. هذه الملامح الرمزية التي تكشّف وجودها في الأنماط السابقة هي التي منحت صورته هذه مالم يُهيّأ لتقلباتها الأخرى، التي وإن أخذت بعض مخايلها، كـ «سماء.. نور.. متجوب.. نقع.. يقبض الطرف أقتما.. سقف»، إلا أنها لم تجئ بتلك التركيبة الإبداعية المبهرة في «الليل تهاوى كواكبه»، التي انبثقت في لحظة عاد فيها الشاعر إلى نفسه يمتح من أعمق ما فيها.

(العكوّك)(١):

٥ - ٣ - كأن سموّ النقع والبيض تحته سماوات ليلٍ أسفرت عن كواكبِ.
٦ - ٢ - وأسفر تحت النقع حتى كأنه صباح مشى في ظلمة الليل طالعُ.

(التطيلي)(٢):

٧ - ٢٩ - ورب ليلٍ من النقع اخترقت ضحًى [والهصـ؟] منتظمٌ والهام منتشرُ
٣٠ - ولا نجوم سوى الأرماح تُشبهه وليس فجرٌ سوى التحجيل ينفجرُ.
٨ - ١٥ - جميع أمور الناس في كل موقفٍ به الليل نقعٌ والرماح نجومُ.
٩ - ٢٢ - في دجى ليلةٍ من النقع ليلا ء أجَرّتْ على ثلاث ليالِ.

---

(١) ٤١، ٨٠.
(٢) ٦٥، ١٦٢، ١٠١.

فيُجري (العكـوّك) استبدالاً لملامح صورة (بشـار) هكذا: «مثـار النقع = سموّ النقع»، «فـــوق رؤوسهم = والبيض تحتـــه»، «ليل = سماوات ليل»، «تهاوى كواكبـه = أسفرت عن كواكب». متـوخياً إحـداث جديدٍ في الصـورة لم يأت به (بشـار)، إلا أن الجزء الأساس في صـورة (بشار)، وهـو «ليل تهاوى كواكبـه»، يقابله (العكوّك) بالشطـر الثاني من بيته: «سماوات ليل أسفرت عن كواكب»، فتتدنى صـورته تـدنياً بيّناً عن لوحة (بشـار). هذا بـالإضافـة إلى أن (العكوّك) صـور «البَيض»، فلم تكن فيها تلك الحركـة التي تميـزت بها صورة (بشـار) عن السيوف، كما أنه قد تعمّد المبـالغة في تشخيص ملامح الصورة من خلال تعبيره بـ «سموّ. . سماوات»؛ فعـاكس وجهة الصورة عند (بشـار)، التي لا تعوّل على المبـالغة البـلاغيـة اللفظية بل تفتنّ في تخييـل الواقع الحي في معـرض من الإبهار الفني، وهـذا أحـد أسرار الفن في صـورتـه. ولِتعلق (العكـوّك) بنمط (بشـار) تسربت بعض قسماته في مدحه (حميداً الطوسي) ببيته الثاني.

وبلاغية التصـوير ظاهرة في صـور (التطيلي) الثلاث، لكن الشكل البلاغي يكتسب بتكـراره ـ ولا سيما في شعـر شـاعر واحـد ـ طـاقتـه الدلاليـة الرامـزة، وبخاصة عندما تقف من ورائه علامات تؤهله إلى ذلك.

وقد تلمح عـدوى النمط عند غير هـؤلاء الشعراء الثـلاثة، (بشـار والعكوّك والتطيلي)، في بيت (للمعري)، يـرد بعد البيتين نفسهما اللذين مـرّا تحت (نمطية جيش الظلام) و(نمطيـة تجسيد الظلام أو القتام)، مما يشير إلى التسـاوق الذهني بين هذه الأنماط في صور العميان البصرية، إذ يقول في وصف خيل[1]:

---

(١) السقط: ٦٤٣، ٦٤٥ ـ ٦٤٧.

٣٦ - وإن نهضت من مطمئنٍ ظننتــه يجيش جبـــالاً أو يمجّ جِـــرارا
٣٧ - يغول سباع الطير ضنك قتامها فيُسقط مـــوتى أعقبـــاً ونِســـارا
٣٨ - ويجثم فيــه السِيــد رعبــاً فكلما أضــاءت لعينيــه القــواضبُ ســارا
٣٩ - هــداه إلى مــا شــاء كــل مُهنــدٍ يكــون لأسبــاب الحتــوف نِجــارا

فجسّد القتام ليلاً مرعباً، يكون فيه ضوء السيوف كواكب يهتدي بها، حتى لكأن منطوق الصورة، في مرجعية دلالتها على النور والظلام، منطوق تصوير (القرآن الكريم) لنوره ولظلمات الكفر في قوله تعالى(١): ﴿يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا ولو شاء الله لذهب بسمعهم وأبصارهم إن الله على كل شيءٍ قدير﴾. كما يلمح النمط من طرف خفي في قوله(٢):

٤ - فجاش عليها البحر وهو كتائب وخرّت إليها الشُهْب وهْي نِصالُ

وفي قوله يصف سنان رمح(٣):

٢٢ - كنجم الرَجْم صُكّ به مَريدٌ فأبــدع في انجــذامٍ وانعــراجِ

لكن (المعري) كان حريصاً أن لا يظهر في صوره شبه صريح بنمط (بشار)، أو أنه بالأحرى إنما يستقي من منبع (اللا وعي) ذاته الذي استقى منه (بشار).

ب - ١ - ٢:

وبعد هذا القدر المشترك من الأنماط بينهم في تصوير (الظلمة والضوء)

---

(١) البقرة: ٢٠.
(٢) السقط: ١٠٤٩.
(٣) م. ن: ١٧٣٧.

نقف أمام الأنماط الخاصة المتعلقة بذلك عند بعضهم. وأبرز ما يلفت من ذلك ما يمكن تسميته: (نمط الليل/ الزنجي) الذي تردد في شعر (المعري) في تصوير السواد أو الظلام، ولعل في قوله(١):

فهل عاينوا في مضجعي لجرائمي كتائب من زنجٍ تروع ونُوبِ

ما يعرب عن دلالة «الزنج» في نفسه، وما يومئ تبعاً لذلك إلى ما وراء نمطه هذا. ومع أن (بشاراً) قد استخدم في صوره البصرية «الزنجي» مشبهاً به زِقّ الخمر(٢)، وكذا (التطيلي) مشبهاً به خالاً على خدّ(٣)، إلا أن صورهما تبدو منبتة الصلة بنمط (المعري)؛ لا من حيث تشكيلهما البلاغي الصرف فحسب، ولكن من حيث سياقهما التصويري كذلك. فـ (المعري) يردد صورة الزنج في شعره ترديداً مستوقفاً، فقد جاء في صوره البصرية عشر مرات: منها ست في تصوير (الليل)، وثنتان في تصوير (الغمام والبرق)، وواحدة في تصوير (الغربان)، وأخرى في تصوير (الجرائم والذنوب)، وهو بيته الآنف ذكره. وبالجملة فإنه يرد في ثماني صور للدلالة على السواد أو الظلمة وما يرمزان إليه من شؤم وألم ومعاناة، ولا تفارق سياق الصورتين المتبقيتين تلك المعاني، وإن صورتا السحاب والبرق(٤):

١ - ٣ - إذا ما اهتاج أحمر مستطيراً حسبتَ الليلَ زنجيًّا جريحا.

٢ - ٦ - فكأني ما قلت ـ والبدر طفلٌ وشباب الظلماء في العنفوانِ:

---

(١) اللزوميات: ١/ ١١٩.

(٢) انظر: ٤/ ١١٦.

(٣) انظر: ٢٨٨.

(٤) السقط: ٢٤٠، ٤٢٩، ٦٥٧، اللزوميات: ١/ ٣٧٥، السقط: ٥٤٥، ٣٦٤، ١٤٩١، اللزوميات: ١/ ١١٩، السقط: ٨٣٨ـ٨٣٩، اللزوميات: ٢/ ١٣٠ـ١٣١.

٧ - ليلتي هـذه عروسٌ من الزنـ ـج عليهـا قـلائد من جُمـانِ .

٣ - ٧ - وليلة سرت فيها وابن مزنتها كميّتٍ عاد حيًّا بعد ما قُبِضا

٨ - كأنما هي إذ لاحت كواكبها خَود من الزنج تُجلَى وُشّحتْ خَضَضا .

٤ - نهار كذي اللب العديم وليل كإحدى بنات الزنج يلعبن بالدِكْرِ.

٥ - ٣٢ - ويؤنسي في قلب كلّ مخوفةٍ حليف سُرًى لم تصْحُ منه الشمائلُ

٣٣ - من الزنج كهل شاب مفرق رأسه وأُوثق حتى نهْضُـهُ متثاقلُ .

٦ - ٢١ - كأن الأنوق الخرس فوق غباره طوالع شيبٍ في مفارق أسْودِ .

٧ - ٥ - كعصبة زنج راعها الشيب فازدهت مناقيش في داجي الشبيبة أفرعِ .

٨ - فهل عاينوا في مضجعي لجرائمي كتائب من زنجٍ تروع ونُوبِ .

٩ - ٥ - سرت لها ترمح أبناءها في الجَوّ بُلْقٌ عَربيّاتُ

٦ - أو نسوة الزِنج بأيمانها للرقْص قُضْبٌ ذهبيّاتُ .

١٠ - وليلاً طلى قاراً بقارٍ وأكمُه مراقِبةٌ من شهبه حدقاً زُرقا

إذا نشأت فيه الغمامة خلتها بإيماضها زنجيةً فصَدَتْ عِرقا .

و(صورته الأولى) في وصف البرق ، وفي سياق تصوير الرعب من الليل ، فجسّد الفزع بصورة الزنجي جريحاً قد تلطخ بالدماء . وهو يسخّر العناصر لتتضافر مع النمطية المتمثلة في (الليل/ الزنجي) ؛ ولا سيما عنصر اللون الذي يلعب فيه (الأحمر) بإيحاءاته الرامزة الدالة على الخطر ، و(الأسود) الدال على الشر والقبح[1] ، وذلك في إيقاع لوني يعضده إيقاع موسيقي وحركي في : «اهتاج . . مستطيراً . . زنجيًّا . . جريحا» ، غير أن الصبغة البلاغية في الصورة تزحم ما فيها من رمزية نفسية ، مما سيظهر في صور لاحقة على نحو أجلى .

---

(١) راجع دلالات الألوان في الفصل الأول : ١٥ - .

وقد يتبادر للقارئ أول وهلة أن الشاعر يعبر تعبيراً جماليًّا في (صورته الثانية)، لكن سياق الصورة يأبى ذاك، وكفى أن البيتين اللذين يكتنفانها، قبلها مباشرة وبعدها، هما قوله(١):

٥ - كم أردنا ذاك الزمان بمدحٍ فشُغلنا بذمّ هذا الزمانِ

. . . .

٨ - هرب النومُ عن جفوني فيها هرب الأمن عن فؤاد الجبانِ

فليست (الليلة الزنجية) إلا النمط نفسه الذي استوطن نفس الشاعر وذهنه عن الظلام، وليس تخييل شباب الظلماء في عنفوانه بعروس من الزنج مقلدة بجمان إلا تهويلاً للصورة، لا تجميلاً لها؛ فهرْج الزنج وشدة قصفهم مما شهروا به من بين سائر الأمم(٢)، فكيف إذا كان عرساً!. وليست المقابلة بين «البدر طفلاً» و«شباب الظلماء في العنفوان»، ثم بين «عروس الزنج» و«قلائدها الجمانية»، سوى من وسائط الشاعر لإثارة المفارقات التي يكشف فيها الضدُّ نبوّ مقابله الضد.

وكصورته الثانية (صورته الثالثة) في التركيب والسياق، فما قبل الصورة تصوير لبرم الشاعر بالحياة والناس؛ حتى إنه ليقول عن الدنيا(٣):

٢ - بي منكِ ما لو غدا بالشمس ما طلعت من الكآبة أو بالبرق ما ومضا

ويظهر في فلك نمط (الليلة/ الزنجية) رمز (ابن المزنة)، وهو الهلال يخرج من

---

(١) السقط: ٤٢٨، ٤٣٠.
(٢) انظر: الخوارزمي: م. ن: ٤٢٩ ـ ٤٣٠.
(٣) السقط: ٦٥٤.

المزن، الذي يقابل (البدر الطفل) في صورته الثانية. والشاعر يمعن في تصوير هذا البدر أو الهلال ضعيفاً مستكيناً، لطفولته، حيال شباب الظلماء العنفواني العروس في الصورة الثانية، أو حيال حجابين من المزن والليل، كأنما هو فيهما «ميت عاد حيًّا بعدما قبضا» في الصورة الثالثة، ومن هذا يتراءى أن (البدر الطفل) أو (هلال المزن الميت الحيّ) هما الوجه الآخر للنمط ومكملاه؛ فإذا كان الليل رامزاً لمعاناة الشاعر الأعمى من ظلمة عالمه، فإن البدر أو الهلال في هاتين الصورتين يرمزان للشاعر نفسه في ضعفه وهروب الأمن عن فؤاده، مثلما التمع في سياق صورته الثانية. وهو ما أفصح عنه هؤلاء الشعراء من قبل بـ (الكواكب العُمي) أو (النجوم العُمي). وفي تتبع ذلك ما قد يكشف تمايز الإحساس بين هؤلاء الشعراء بوطأة الليل والثقة بالذات؛ فهذا الضعف الذي يشخصه (المعري) في صورة البدر أو الهلال تقابله عند (بشار) صورة (الشمس العمياء الحيرى)، ولعل في هذا ما يعكس تباين الشاعرين في قوة نفسيّتيهما وإقبالهما على الدنيا، وهو ما كان يرتفع عند (بشار) عن مستواه عند (المعري).

ولا تخرج (الصورة الرابعة) عن سابقاتها من الصور فيما رمزت إليه، وكتلك الصور جاءت ضمن سياقها شاهرة معلماً رمزيًّا مبيتاً في نفس الشاعر، ولمّا أحاط تصوير (الليلة الزنجية) بجوّ عرسي احتفالي، لمزيد من إثارة معاني الحركة والصراع في الصورة، أحاط الصورة هذه، للغرض نفسه، بجو مماثل تمثّل في مشهد أولاء البنات الزنجيات يلعبن بالدِكر، والدِكر: «لعبة يلعب بها الزنج والحبش»(١).

وفي (الصورة الخامسة) يزعم أن (الليل الزنجي) قد بات حليف سراه المؤانس

---

(١) ابن منظور: (دكر).

في قلب كل مخوفة، مبدياً التحدي باستئناس الخطر، لكنه ما يلبث أن يستدرك أن حليفه هذا غير مأمون؛ فشمائله محل ارتيابٍ.. لا تبقى على حال. والقصيدة التي وردت فيها الصورة، بأجمعها، طافحة بروح التحدي والنضال الوجودي، وهي التي مطلعها:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ عفافٌ، وإقدامٌ، وحَزْمٌ، ونائلُ

وكان لهذه الروح تأثيرها في هذا التصوير لـ (الليل/ الزنجي) وموقفه منه؛ فهو: حليفه، الكهل الموثق، حتى نهضه متثاقل، لا كما مرّ: عنفواني الشباب مهتاجاً صاخب الأجواء.

أما (الصورة السادسة)، التي شبه فيها «الأَنُوْق» ـ وهي الرخم البيض ـ فوق غبار المعركة بالشيب في مفارق زنجي، فشكلها البلاغي لا يفسح فيها مجالاً للإيحاء الرمزي. وكذا القول عن صورته (السابعة)، التي يصور فيها الغربان ويشبه مناقيرها بالمناقيش. غير أن بلاغيتهما هذه لا تحول بينهما واحتسابهما في هذا النمط؛ لأن النمط متى تأسس صارت له تجلياته الصريحة في دلالتها الرمزية وتجلياته التي لا تأخذ منه سوى طلائه الشكلي. والصورتان بالرغم من بلاغيتهما تلك تنطويان على التعبير نفسه بالسواد عن معنى الخطر والشؤم والعداء، ناسجاً إياهما على المنوال ذاته الذي يجعل فيه مساحة السواد من الصورة مقابَلاً بوشي من البياض؛ لإحداث هذا النوع من التناغم والتنافر بين ألوان الصورة، وهو ما لحظ قبلاً في تقليد الزنجية بالجمان أو بالخَضَض، وهو: «الخرز البيض الصغار الذي تلبسه الإماء»(١)، أو مزج سواد الليل بحمرة الدم أو بياض الشيب أو غيرهما، الأمر الذي يزيد الإحساس بالأجزاء المظلمة من الصورة.

---

(١) الجوهري: (خضض).

أما (الصـورة الثامنـة) فسلف أنها صريحة في الإنباء عن مغـزى نمط الزنج في شعر (المعري).

وتلزم في (الصورة التاسعة) ـ حيث شبـه سحائب مبرقة بالخيل البُلق أو نسوة الزنج ـ الإشارة إلى البيت الذي سبقها[1]:

٤ - رُبَّ رمـاحٍ طَعَنَتْ في العِـدى وهي الـرمـاح القَصَبيّـاتُ

ويقصـد بـالـرمـاح الأقـلام، فشبـه السحب التي سرت لإسقـاء قصب هـذه الـرمـاح/ الأقلام، في تـدافعهـا، ببلق الخيل تـرمح أبنـاءها، أو بنسـوة الـزنج يـرقصن وبأيمانهن قضب من الـذهـب. فهـذه السحب ـ التي انحـرف بنمط الـزنج من الليل إليهـا ـ تفعـل فعل الليل، في تغذيتهـا لأدوات الفتك وإمـداد جيش الظـلام / الأقلام، وهـو ما عبروا عنـه في نمط فـات. ولا يُغفل الشاعـر طريقته في إظهار الجوّ الاحتفالي الـذي يسوق فيه الصورة، لا يستهدف في ذلك مجرد الرسم الظاهر للمنظر المتأتي عن حـركة البرق في السحاب الذي يشبه قضباً ذهبيـة راقصـة بأيمان زنجيـات، بل هو يسلـك بالصـورة المسلك نفسـه الـذي اتخذته الصورة الماضية من هذا النمط.

ثم إن (الصورة الأخيرة) تكـرر لقطة الصورة الأولى عن الـزنجي الجريح، بيد أنه هنا يضيف هذه اللقطة إلى الغمامـة الناشئة في الليل، الذي يصوره في البيت الأول من الصورة مـدلهمًّا بعضه فوق بعض.. يغمـر كل شيء ولا يستثني لا ما كان من جنسـه في اللون كـالقار(*)، ولا ما اختلف عـن جنس لونه كـالأكم،

---

(١) السقط: ٨٣٧.

(*) جمع قارَة: وهي «الجبيل الصغير الأسـود المنفرد شبه الأكمة»، أو الحَرة ذات الحجـارة السود. (انظر: ابن منظور: (قور)).

ولكن الملحوظ أن الشاعر يقول: إن الليل قد طلى بالقار القارَ التي هي من جنس لونه، ولا يقول مثل ذلك عن الأكم، بل يصورها مبصرة تراقب حدق شهب الليل الزرق؛ فإذا نحن أمام عنصرين للصورة: عنصر يغمره الظلام من ذاته ومن خارجه، وهو: (القار طلاها الليل بقارٍ)، وعنصر آخر متميز بقدرته على مراقبة الخطر المحدق به وإن كان كسابقه واقعاً فيه لا محالة، هو: (الأكم). ويستغل الشاعر في هذا تاريخ اللون (الأزرق) الدلالي الذي يدور على معنى غائلة الشر في المجهول(١). آلشاعر يفضي بها في لا وعيه عن حال الأعمى والمبصر بعنصري (القارَة) و(الأَكَمة)؟. هو ذاك، ولا سيما أن سياق الصورة في مجمله خطاب تأملي رمزي يرتفع عن الصلة المباشرة بالأشياء. لكن الصورة في البيت الأول ليست سوى مهاد لصلب النمط الآتي في البيت الثاني، حيث تستحيل الغمامة ـ التي كانت رمز الخصب والخير ـ إلى جنس الليل الذي نشأت فيه، فإذا هي تلك الزنجية الدموية المروّعة، فالسببية تظل في ذلك (لليل الزنجي).. مصيّر ما اتصل به (ليلاً زنجيًّا) من جنسه في كل بشاعته وعنفه. كل هذا، إذا تؤمل، مصدره سيكولوجية إحساس الشاعر السوداوي بالذات وبالعالم حوله، وبرهان هذا ينطق به قوله ـ عن الدنيا(٢):

لم أُلْفَ كالثقفي بل عرسي هي السـ (م) ـوداء ما جهزتها بطلاقِ(*)

---

(١) راجع: ١٧ الفصل الأول.

(٢) اللزوميات: ٢/ ١٤٤.

(*) و(المعري) خاصة يتخذ (السواد) في شعره ونثره رمزاً لمعاناته الوجودية وتوحّده، وإن كان يرضى داءه هذا دواءً لآدميته الخطّاءة. (انظر: المعري: رسالة الغفران. تحقيق وشرح/ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ). ط. (٤) دار المعارف بمصر: (د.ت): ١٢٩ ـ)، و(العلايلي ـ عبد الله: المعري. ذلك المجهول رحلة في فكره وعالمه النفسي. ط. الأهلية ـ بيروت: ١٩٨١م: ٦٣ ـ).

ولعل مما يلحق بهذا النمط عند (المعري) تشبيه الظلام بالترهب أو بالحداد، كقوله[1]:

١- وكفّرها ليلٌ ترهّب شهبه ... تُخال يهوداً عاق عن سيرها السَبتُ.
٢- ٣٤- بخرقٍ يطيل الجُنح فيه سجوده ... وللأرض زيّ الراهب المتعبّدِ.
٣- ٣٣- كأن فِجاجها فقدتْ حبيباً ... فصيّرت الظلام لها حِدادا
٣٥- كأن الزبرقان بها أسيرٌ ... تُجنّب لا يُفكّ ولا يُفادى.

وعنى بـ «الزبرقان»: القمر، مورياً عنه بـ (الزبرقان بن بدر). وكيف لا يجعل القمر أسير الليل وقد كان للظلام جيش في تصوير الشعراء العميان كما مضى. وقد أكمل الشاعر النمط في صورة أخرى إذ قال في ذكر الإبل[2]:

١٠ - وباتت تراعي البدر وهو كأنه ... من الخوف لاقى بالكمال سِرارا
١١ - تأخر عن جيش الصباح لضعفه ... فأوثقه جيش الظلام إسارا

فإذا أجزنا (المعري) تلقانا (التطيلي) بما يشبه أن يكون كذلك نمطاً خاصًّا به ضمن أنماط تصوير الظلام. وذاك في تجسيد الليل مخلوقاً حيًّا ضخم البنية في قوله[3]:

١ - ١ - اركب إلى المجد أنضاء الأعاصير ... وجُبْ مع السَعد أحشاء الدياجيرِ.
٢ - ٤٢ - دعتْ فأشاعت بثها وسرورها ... وأنضاءُ همي والدياجي بواركُ.

وقد لا يعني مثل هذا النمط الصغير شيئاً يعتد به رمزيًّا، لولا مجيئه في نسق ما مضى من أنماط تستتبعه.

---

(١) اللزوميات: ١/ ١٤٩، السقط: ٣٧٤، ٥٧٥_٥٧٦.
(٢) السقط: ٦٢٤_٦٢٥.
(٣) ٥٦، ٩٣.

أما (البردوني) فهو أكثر أولاء الشعراء في اصطناع الأنماط الخاصة به، إن على مستوى التركيب التصويري أو حتى على مستوى التعبير اللفظي المفرد. فإلى جانب أنماطه المشتركة، تتعدد أنماط أخرى لديه عن الظلام، متمثلة في (الظلام/ الأشلاء/ الجثث)، و(الوحشة الخرساء)، و(الصمت الجاثي)، التي تتوالى في أبياته التالية متداخلة بحيث يحسن عرضها كما جاءت عنده[1]:

١ - حيث تهوي قطع الظلما   كأشلاءِ الضحايا
وتطِلُّ الوحشةُ الخر (م)   سا كأجفان المَنايا
والدجى ينساب في الصمت   كأطياف الخطايا
والسكون الأسود الغا (م)   في كأعراض البغايا.

٢ - وغفت بأحضان السكون وفوقها   جثث الدجى منثورة الأشلاءِ.

٣ - ووحشة الظلمة الخرسا تهددني   كأنها حول نفسي طيف جلّادِ
والصمت يجثو على صدر الوجود وفي   صمتي ضجيج الغرام الجائع الصادي.

ففي هذه الصور يتبدى من التركيب ولغة الشاعر اقتران دلالة الظلام بالموت، أو بحياة أشبه بالموت، فهي عاجزة خرساء، إضافة إلى إحساس دفين بالخطيئة متجسدة في الدجى والسواد، وباقتضاب فإن وراء هذا النمط شعوراً بالقصور والرعب يمازجه إحساس بالذنب. وحري بالإشارة تساوق الصور في هذه الأنماط؛ فالصورتان الأخيرتان مثلاً تسبقان مباشرة صورته النمطية المتقدمة عن (الليل الأعمى)، وفي هذا دليل على اتحاد هذه الصور في كنه مصدرها، بالرغم من تفرق انتماءاتها التركيبية. ولعل إحساس الشاعر بوحشة الظلماء وراء تلك

---

(١) من أرض بلقيس: ٢٣، ٦٥، ١٠٣.

العوالم الغرائبية المنبثة في صوره وفي معجمه اللغوي عموماً؛ مما يشكل أنماطاً وليدة خاصة به، كالتعبير بـ «الكهوف».. و«غابات الأفاعي».. و«الأضرحة».. و«النعوش».. و«الأشباح».. و«تجاعيد الشعوذات».. و«الأعين الجمرية».. وغير ذلك مما لا حدّ له[1]، وكلها تدور على مجسّدات الظلام والوحشة الماثلة في نماذجه أعلاه.

ب ـ ٢ ـ الضوء:

إذا استثنيت تداخلات الضوء في أنماط أخرى، كتلازمه مع النوع الماضي من الأنماط حول الظلام ومجيئه في أنماط أخرى لاحقة، بحيث ينحصر النّظر إلى المركبات النمطية التي يصور بها الضوء في ذاته، فتصدق تسميته نمطاً للضوء، فإن الباحث يجد مجموعتين نمطيتين، الأولى يمكن تسميتها: (الصباح/ الماء)، والثانية: (الصباح/ السيف). وتخصان (المعري) مع اشتراك (التطيلي) في الأولى منهما. صور المجموعة الأولى هي:

(المعري)[2]:

١ - ١٢ - تخيلتِ الصباح معين ماءٍ ... فما صدَقَتْ ولا كَذَب العِيانُ
٢ - ١٣ - فكاد الفجر تشربه المطايا ... وتملأ منه أسقيةٌ شِنانُ.
٣ - ٣٤ - كأن سنا الفجرين لمّا تواليا ... دم الأخوين زعفرانٍ وأَيْدَعِ
٣٥ - أفاض على تاليهما الصبحُ ماءه ... فغيّر من إشراق أحمر مُشبعِ.
٤ - والصبح قد غسل الدُجى بمعينه ... إلا بقية إثمد الأشفارِ.

(١) انظر أمثلة: السَّفَر إلى الأيام الخضر. ط. مطبعة العلم: ؟: (د. ت): ١٠/ ١ـ٢، ٩١/ ٦ـ٨، مدينة الغد: ٢٢/ ١ـ٢، ٦، ١٣، ٣٤/ ٥، ٦١/ ٣، ١٠١/ ٢.
(٢) السقط: ١٨١ ـ ١٨٢، ١٥٢٧ ـ ١٥٢٨، اللزوميات: ١/ ٤٢٠.

(التطيلي)[1] :

٥ - ٦٢ - والصبح في الظلماء سِقطٌ في فَحَمْ

٦٣ - تنسلّ عنــه تــارةً وتلتئمْ

٦٤ - حتى فَرى تلك الدّياجي فَحَسَمْ

٦٥ - وسال بالنجوم سَيْلَة العَرِمْ .

وعلماً بأن ضوء الصبح قد يشبه بمعين الماء عند شعراء آخرين ، سوى أن تكراره هذا لدى (المعري) أمر يدعو إلى التأمل وأخذه مأخذاً أبعد من ظاهره الخارجي ؛ فلِمَ يشبه بالماء ضوء الصباح بخاصة ، فيكون هذا الماء المشبه به ريًّا وحياة تارة وكاشف ظلمات تارة أخرى؟ ، ثم هل من علاقة بين هذا النمط والنمط التالي الذي يكون فيه الصباح شبيهاً بالسيف؟ ، حيث قوله[2] :

١ - ٤ - ولا يهولنْكِ سيفٌ للصباح بدا فإنه للهوادي غيرُ قطّاعِ .

٢ - ٢٠ - حتى بدا الفجر به حمرة كصارمٍ غيّر منه الدمُ .

٣ - ٧ - كأن ضياء الفجر سيفٌ يسُلُّهُ عليهم صباحٌ بالمنايا مُذَرَّبُ .

٤ - ولائح هذا الفجر سيفٌ مجرّدٌ أعان به صرف الزّمانِ مُعِينُ .

٥ - وإن زماناً فجره مثل سيفه هلال دجاه من مخالبه الحُجْنِ .

فـ (الصباح = الماء) ، و(الصباح = السيف) ، ثم (السيف = الماء) ـ كما سيأتي في أنماط لاحقة ، ومؤدى هذا مختزلاً : (الصباح / الماء) . إن رمزية الصورة لا تكشف عن نفسها في ذات الصور بحجم ما يفيده تكرار الصور عبر هذه

---

(١) ١٨٥ .

(٢) السقط : ٧٤٢ ، ٨٥٣ ، اللزوميات (بشرح/ طه حسين) : ١/ ٢٧٠ ، اللزوميات (تحقيق/ الخانجي) : ٢/ ٣٤١ ، ٣٦٨ .

الأبيات؛ فللقارئ أن يسأل عن سبب تعلق الشاعر بصورة يكررها كهذه؟، لعل دلالة الصور التي انتهت إليها: (النور = الماء)، ثم (الماء = الحياة)، تحمل صدى من بواعث الصور في نفس الشاعر. غير أن هذين النمطين المتعاضدين يظلان دون القدر الكافي لتبرير مثل هذا التفسير؛ فالسياق لا يدعم القول به مثلما أن قوة إلحاح الشاعر على صورهما غير مغرٍ كذلك، ولا سيما النمط الأول. وهكذا يبدوان متأرجحين بين الصبغة الفنية ووميض الرمز الباهت للنمط. وبالرغم من هذا، فلئن كان من الصعوبة بمكان الانزلاق إلى القول بأنّا إزاء نمط (الولادة الجديدة) مثلاً(*)، التي يعبر عنها (الماء)، فإن للماء في هذه الصور إيحاء رمزيًّا خاصًّا مهما يكن قوة أو ضعفاً، يتأتى من اقترانه بـ (الضوء)، وجعله في مضادة (الظلام)، فهو عند (المعري) في (الصورة الثالثة والرابعة): ماء يغسل الدجى، وهو كذلك عند (التطيلي)، وهو أيضاً عندهما: حسام يفري الدياجي. فالماء إذن يشير إلى التوق لميلاد صبح جديد يغسل الظلام ويقصي كل بلاياه(**)، وإذا لم يكن لتأويل الماء في هذا النمط برمزية إنسانية أولية وجاهة كافية لما مرّ، فإن له وجاهته الخاصة عند العميان بناء على خصوصية الجدلية بين الضوء والظلام لديهم. ولرمزية (الماء) تلك في نفس

(*) نموذج (الولادة الجديدة): من النماذج الإنسانية الأولية. وكانت الآنسة (مود بودكين) وغيرها من المحللين النفسيين، قد فسروا مثل هذه التعابير بالماء في النصوص الأدبية أو في الأحلام بأنه رمز إنساني أولي للميلاد الجديد، ومنهم من ذهب إلى أنه رمز للعقل والنفس. (انظر: Bodkin: P.52)، و(عباس ـ إحسان: فن الشعر. ط. (٦) دار الثقافة ـ بيروت: ١٩٧٩: ٢١٨ ـ).

(**) وقد تشبه هذا فكرة الميلاد الجديد عند (التعبيريّين) في العصر الحديث، التي تذهب إلى أن الإنسانية في حالة موات أو سبات، ولكن الأمل في انبعاث صبح جديد من رحم المعاناة والصعاب. إلا أن ميلاد التعبيريّين هذا له وجهاته الثورية الخاصة. (انظر: هلال ـ محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. ط. دار العودة ـ بيروت: ١٩٨٧م: ٤٣٠).

الشاعر تتردد لقطات كهذه: «**والخِلّ كالماء...**»، والكلام «**يحسن تحته معناه حسن الماء تحت حَبابه**»، و«**القلب كالماء...**»[1]. إلا أن (الضوء/ الماء/ السيف)، كما جاء غاسلاً للظلام ومذهباً لرَيبه، فقد يأتي كالليل فاتكاً، مثلما ورد في (الصورة الثالثة والرابعة والخامسة) من (الصباح/ السيف)، وبهذا يقيم الشاعر النسبية في دلالة النمط؛ فإذا كان الليل نذير شؤم وخطر وعداء والصباح بشير فأل وأمن، فربما يستحكم التشاؤم بالشاعر حتى يراهما في بعض أحواله سواء. ومن آثار هذه المعادلة قول (المعري) بالمقابل مثلاً في صورة أخرى غير نمطية[2]:

٣ - رُبّ ليلٍ كأنه الصبح في الحسـ ـن وإن كان أسود الطيلسانِ

وهكذا يتبين من (نمطي الظلام والضياء) في صور العميان البصرية أنهما من لوازم الطبيعة النفسية، كما يؤكد (البردوني)[3]: «لأن للنفس عالمها المزيج من الظلام والضياء. ومن هذا التأليف بين النقيضين يترعرع الحس الشعري. والعالم مليء بصراع النقائض، فأنا لا أرى ظلاماً ولا ضياء.. وإنما أتصوّر ـ تحت تأثير الحالات ـ هذا الضوء وهذا الظلام».

ب ـ ٣ ـ المرأة:

كثرة هذه الأنماط المطلقة عن المرأة ترد في صور (بشار). وشهرة علاقته بالمرأة من بين هؤلاء الشعراء كافية لتعليل هذه الكثرة. وصور المرأة النمطية في

---

(١) انظر: السقط: ١٣٢/ ٢٠، ٧١٨/ ٦، واللزوميات (بشرح/ طه حسين): ج١/ ١٧١/ ١.

(٢) السقط: ٤٢٦.

(٣) انظر: جريدة (الرياض)، ع ٧٨٧٥، الأحد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ = ١٤ يناير ١٩٩٠م: ص٢١، عن كتاب (عبد الوهاب المؤيد: آراء في الفكر والفن. صادر عن دار الحكمة اليمانية بصنعاء).

معظمها تتخذ صبغة إيحائية أو رمزية . وتتعلق بمنحيين من وصف المرأة، فالأول ـ عن بعض قيمها الجمالية، المتركزة حول اللون والصوت واللذة، والثاني ـ عن حركاتها . ومع بروز التناول الحسي في هذه الصور النمطية إلا أن ذلك لا يطغى دائماً على الأبعاد المعنوية، ولا سيما الأنماط ذات الطابع الرمزي . فعند الوقوف عى النمط الأول المتصل باللون تتسلسل صور (بشار)(١) التالية :

١ - كأنما ألبسْتَها روضةً ما بين صفراء وخضراءِ.
٢ - وأصفر مثل الزعفران شربتهُ على صوت صفراء الترائب رودِ.
٣ - وصفراوين من بقرٍ وراح أصبتهما وما حَسُنَ السوادُ.
٤ - هجانٌ عليها حُمرةٌ في بياضها تروقُ بها العينين والحُسن أحمرُ.
٥ - ومصْفرّة بالزعفران جُلودها إذا حَلِيَتْ مثل الهرقلية الصُفْرِ.
٦ - وإذا دخلنا فادخلي في الحُمْر إن الحُسن أحمرْ.

فيَمْثُل اللونان (الأحمر) و(الأصفر) جوهر النمطية في هذه الصور؛ فالمرأة إما صفراء أو حمراء؛ لأن الحسن أصلاً «أحمر» كما كرر الشاعر في صورتين، حتى يصح أن نسمي هذا النمط بـ (الجمال الأحمر/ الأصفر)؛ إذ إن هذين اللونين يتجاوزان التعبير عن المرأة في ذاتها إلى التعبير عن الجمال بعمومه؛ ولذا يقرن صفراء الترائب بصفراء الخمر في (البيتين الثاني والثالث) . ومن هنا يمكن أن يعد بيتا (العكوّك)(١) :

٢ - وَردةُ اللون في خدود الندامى وهي صفراء في خدود الكُؤوسِ
٣ - وكأن الشعاع منها على الكـ ـف جِسادٌ على مداك عروسِ

(١) ١/ ١٢٩، ٢/ ١٥٨، ٣/ ٥١، ٢٦٠، ٢٧٧، ٤/ ٦١.
(٢) ٧٥.

تجاوباً مع (الجمال الأحمر/ الأصفر) عند (بشار). وهذا يقتضي البحث فيما وراء هذين اللونين من قيم رمزية، فيعود النظر إلى تاريخهما المثبت في الفصل الأول، فإذا (الأحمر): يرمز للخطر وللغواية الجنسية وللجمال وللانفعال[(١)]، فهو إذن ذو إيحاءات نفسية خاصة، أهمها للشاعر في هذا التصوير الإيحاء الجنسي. وسيرة (بشار) وشعره يرسمان صورة صارخة لشبقه الجنسي.. تفسر نمطية استخدام (الأحمر) في صوره هذه، فحسن المرأة عنده هو الحسن الجنسي الأحمر، ويكاد في (الصورة الأخيرة) يفضح هذا المعنى غير مكتفٍ بإيحاء اللون بل يعضده بتعبير آخر في قوله: «وإذا دخلنا فادخلي في الحمر»، وفي رواية: «فإذا دخلتِ تقنّعي»، وفي أخرى: «وإذا خرجتِ تقنّعي»، وكلها في بوتقة الإيحاء الجنسي سواء. وإذا كان اللون الأحمر يحمل إيحاءاته النفسية والجنسية منذ الجاهلية، فقد تكثفت دلالته عند الشاعر الشبق الأعمى متجردة عن كل روابطها بالواقع الحسي، فكان من ثمراتها هذا التعبير الفذ: «إن الحسن أحمر»[(*)]. غير أن اللون (الأصفر) يحمل في تاريخه إيحاءات نقيضة لإيحاءات اللون الأحمر[(٢)]، فما الذي جعله رفيق الأحمر في تصوير الجمال في نمط (بشار)، بل هو يفوق الأحمر في عدد وروده في صور النمط؟. إنه فضلاً عن انتماء اللون الأصفر إلى المجموعة اللونية الحمراء، وما قيل من تداخلات دلالته مع الأحمر

---

(١) راجع: ١٥ ـ ١٦.

(*) لم نقف على هذا التعبير قبل (بشار)، مع ما يفهم من عرض (ابن منظور: (حمر)) له من أنه قول عربي شائع، وقد أُوّل بأن: «من أحب احتمل في سبيل حبه أشق المكاره»، كما يقال: «الهوى غلاب» غير أنه مهما يصح من ذلك فلسياقات التعبير عند (بشار) خصوصيتها البانية لمعناه. ومن الحري بالإشارة أن عصر الشاعر شهد ظهور فرقة (المُحَمِّرة)، التي كانت الحمرة شعارها، وهم فرقة من الخرّمية، إباحية الدين. و(انظر: ابن الأثير: الكامل في التاريخ. تحقيق/ نخبة من العلماء. ط. (٤) دار الكتاب العربي ـ بيروت: ١٩٨٣م: ٥/ ١٨٤)، و(ابن منظور: (م. ن)).

(٢) راجع: ١٥ ـ ١٦ الفصل الأول.

عنـد العـرب، قـد شـاع حبـه في العصر العبـاسي وغطى على كل الألـوان الأخرى[1]، هذا إلى كونه مستحبًّا في وصف المرأة عنـدهم منذ الجاهلية؛ فيقول (امرؤ القيس) مثلاً[2]:

كبِكـر مُقـانـاةِ البيـاض بصفـرةٍ غـذاهـا نمير الماء غير المحلَّلِ

بل إن اللـون الأصفـر يحمل تـاريخاً من التفضيل في بعض الـديـانـات الشرقيـة ككثير من الـديـانـات في الصين والهنـد، كـالبـوذيـة والبراهميـة، وكـذلك في المسيحية[3]. مضافاً إلى هذا القيمة المادية التي يُكسبهـا الشاعر هذا اللون ببيته (الخامس)، حيث يشبهها بـالدنانير الهرقلية الـذهبية الموصوفة بـالصفاء، وهي القيمة ذاتها التي عبرت عنها صفرة المرأة في إحـدى صـوره الأخـرى: مشبهـة بـ (الـذهب)[4]. ومن ذاك كله كـانت فتنة (بشـار) بالأحمر والأصفـر في صوره النمطية هـذه، لا فتنة بـاللون لذاتـه ولكن فتنة بإيحاء اللـون ورمزه. ومن أجل هذا جعله في (الصـورة الثالثة) مقابـلاً لـ (الأسود) بمدلولـه النقيض، برغم أن (الأسـود) قد عبر عن الجمال في بعض صـوره[5]، ممـا يدل على أن الموازنـة بين الأصفر والأحمر، أو بين الأصفـر والأسود، إنما هي موازنـة بين ما يرمـزان إليه في نفس الشـاعر، وقد تكشّـف من نمطية السـواد أو الظلام فيما سبق مـا يدل على عمق المعنى الرمزي للموازنة هاهنا.

ونمط آخر في تصوير لون المرأة:

---

(١) راجع: م. ن.

(٢) ١٦.

(٣) انظر: عمر ـ أحمد مختار: 41-43.

(٤) انظر: بشار: ٤/ ٥٦.

(٥) راجع: ١٦ الفصل الأول.

(بشار)[1]:

١ - بيضاء صافية الأديم ترعرعت في جلد لؤلؤة وعفة راهبِ.

٢ - كأنما خلقت من جلد لؤلؤةٍ نفساً من العطر إن حركتها ثابا.

٣ - كأنما خلقت من قشر لؤلؤةٍ فكل أكنافها وجهٌ بمرصادِ.

٤ - بيضاء كالدُرّة الزهراء غُرتها تصطاد عيناً ولا تُرجى لمصطادِ.

(التطيلي)[2]:

٥ - ٨ - جسمٌ براه الإلهُ حين صوّره من ماء لؤلؤة، والناس من طينِ.

٦ - ٤٠ - من كل مكنونة كالدرّ آنسةٍ تضحَى بهاءً وإن لم تبرح الخُمُرا.

وقد كان يُعد (الدر) من نظائر (الشمس) المقدسة على عهد الجاهلية، والدرة: هي اللؤلؤة العظيمة[3]، يشبهون بها المرأة في نضارتها وصفاء بشرتها، لكن الجاهليين، لقرب عهدهم بالأصل الديني، كان يأتى تشبيههم المرأة بالدرة في سياق دال على بقايا الأسطورة[4]. أما (بشار) و(التطيلي) في صورهما هذه فقد استبدلا بلفظ النمط الجاهلي (الدرة) لفظ (اللؤلؤة) غالباً، ولا فرق بينهما في المعنى سوى أن الدرة أعظم من اللؤلؤة، ولكن هذا التغاير في ذاته بين (المرأة/ الدرة) و(المرأة/ اللؤلؤة) مؤشر إلى التغاير بين الدلالة الجاهلية والدلالة المستعملة عند (بشار) و(التطيلي)؛ ولهذا تتجرد الصورة عند (بشار) و(التطيلي) من سياقها القديم، الذي كان يُعنى بتصوير هذه الدرة نفسها، ومكابدة

(١) ١/١٦٨، ٢٠٩، ٢/٣١٨ـ٣١٩.

(٢) ٢١٢، ٤٦.

(٣) انظر: ابن منظور: (درر).

(٤) انظر: البطل: ٧٧ـ.

الغواص سعياً إليها، حتى إن ظفر بها خُيّل إليه أنه قد ملك الخُلد وأسراره[1]، ولا شيء من هذا في نمط (بشار) و(التطيلي)، إلا إيماءة واهية في قول (بشار): «تصطاد عيناً ولا ترجى لمصطاد»؛ فهما حريصان على التعبير عن الظاهر الحسي للصورة أكثر من وعيهما بأي بعد رمزي كالذي يلمح في بعض النصوص الجاهلية، فانصب اهتمامهما على جلد اللؤلؤة، أو قشرها، أو مائها، أو اكتنانها، يقابلانها، بأسلوب مباشر، ببياض أديم المرأة وصفائه. إلا أنّ صورهما، بالرغم من هذا التهافت الرمزي الواضح، لم تنق تماماً من كل شبهات الرواسب القديمة؛ فـ(بشار) في صورته (الأولى) يضفي على محبوبته اللؤلؤة قداسة الرهبان، ويؤكد في صورته الثانية أن الشبه بينها وبين اللؤلؤة ليس في الجلد ولكنه في نفس عطرية فواحة كذلك، ويأتي السياق بين الصورتين (الثالثة والرابعة) ليثير الشبهة بقوة؛ إذ يقول بعد البيت الثالث مباشرة[2]:

فقلت شمس الضحى في مرط جاريةٍ　　يا من رأى الشمس في مرطٍ وأبرادِ
تُلقى بتسبيحةٍ من حسن ما خُلقتْ　　وتستفز حشى الرائي بإرعادِ

أما (التطيلي) فهو ينكر صراحة الصلة في أصل الخلق بين موصوفته والناس، فيقول عن جسمها اللؤلُئيّ[3]:

وحاش لله أن يعزى إلى بشرٍ　　أو أن يضاف لحسن الخُرّد العينِ

---

(١) انظر: م. ن.
(٢) ٢/٣١٩.
(٣) ٢١٢.

ومن هذا فإن المرأة عندهما ما زالت ما أن تشبه باللؤلؤة حتى تخلق خلقاً آخر يرفعها، بقدر ما، عن القيم الجمالية إلى سماوات التقديس.

وقد أولع (بشار) بتصوير صوت المرأة، فكان النمط التالي[1]:

١ - وحديث كأنه قِطع الرو	ض زهته الصفراءُ والحمراءُ.
٢ - وكأن رجع حديثها	قطع الرياض كُسين زهرا.
٣ - كأن رياضاً فرقت في حديثها	على أن بَدْواً بعضه كبُرودِ.
٤ - كأن عليها روضةً يوم ودّعتْ	بأقوالها خوفاً وراحتْ ولم تعُدْ.
٥ - وبكر كنُوّار الربيع حديثها	تروق بوجهٍ واضحٍ وقوامِ.
٦ - بدلالٍ وحديثٍ	مثل تنوير النباتِ.
٧ - ولها مضحكٌ كغُرّ الأقاحي	وحديثٌ كالوشي وشي البرودِ.
٨ - وبيضاء مكسال كأن حديثها	إذا أُلقيتْ منهُ العُيُون برودُ.
٩ - يساقطن للزير الموكّل بالصِبا	حديثاً كوشي البُرد (يغرين) في الوردِ.
١٠ - وإنا ليجري بيننا حين نلتقي	حديثٌ له وشيٌ كوشي المطارفِ.
١١ - لها منطقٌ فاخرٌ فاتنٌ	كحلي العرائس يُستلمحُ.
١٢ - كالحَلْيِ حُسن حديثها	ودلالها إحدى المصايدْ.
١٣ - يحيى الهوى برخيمٍ من مناطقها	مُفَصَّلٍ كنُجوم الغارب الزهُرِ.

ولا غرو فـ(بشار) هو ذو الأذن العاشقة المشهورة، وأخباره وشعره شاهدان على رهافة حسه السمعي، وهو، إذ يشارك زملاءه في ذلك، يبدو بهذا ظاهراً

---

(١) ١/١١٩، ٤/٥٥، ٢/١٦٠، ٣/٦٩، ٤/١٨٣، ٢/٣٨، ٢٧٢، ١٦٢، ٣/٩، ٤/١٠٧، ٢/١٠٨، ٢٤٥، ٣/٢٤٦.

عليهم[1]. وينقسم النمط إلى أربعة أقسام هي ــ مرتبة حسب حجمها في شعره: (حديث المرأة/ الروضة: ١ ــ ٧)، و(حديثها/ الوشي: ٧ ـ ١٠)، ثم (حديثها/ الحلي: ١١ ـ ١٢)، ثم (حديثها/ النجوم الزهر: ١٣). ويلمح في القسم الأول ترافق الحركة والموسيقى التصويرية لتمثيل موسيقى الحديث، ويظهر ذلك في الكلمات الدالة على حركة المشبّه به مقابلةً حركة المشبّه، كـ «قِطَع.. زهته.. رجع.. قِطَع ـ (مرة أخرى).. فُرّقت.. تنوير.. نوّار»، بالإضافة إلى ألوان الموسيقى الأخرى، التي يجليها مثلاً (البيت السادس). ويبزغ في (البيت الأول) ذلكما اللونان الشبقيان (الأحمر والأصفر)، اللذان مرّا في ألوان المرأة، وكأنهما بهذا يكشفان سر هذا النمط، من حيث كانا، بما كوّناه في نفس الشاعر من رمزية خاصة، وراء تشبيه صوت المرأة، بإغرائه الحسي للشاعر، بالروض، إلى جانب رافد معنى الخصب الذي تمنحه الروضة للصورة، وما هذا الغنج الحركي والمجون الموسيقي اللذان يعرّشان بين أعطاف الصور إلا من جراء ذلك. وعلى هذا فإنما هذا النمط في قسمه الأول وجه من وجوه نوازع الشاعر الجنسية التي تحلّق حولها نمطه الماضي عن لون المرأة. ويأتي لنمط (بشار) هذا صدى عند (البردوني) في قوله[2]:

كلما حدثت تلألأت الألـ ـفاظ من ثغرها كفجر الربيع

ومع هذا فإن عنصر تأسيس الصورة يبدو فارقاً بين (بشار) و(البردوني)، فصورة (البردوني) متعلقة بالضوء أكثر من تعلقها بالألوان أو بالروض، وإن كان

---

(١) وانظر: النويهي ـ محمد: شخصية بشار. ط. (١) مكتبة النهضة المصرية ــ القاهرة: ١٩٥١م: ٢٤١.

(٢) من أرض بلقيس: ١١٩.

الضوء عن (فجر الربيع)، زيادة على خلو صورته تبعاً لذلك من مظاهر النمط البشّاري الأخرى، وبذا تقف العلاقة بين صورة (البردوني) ونمط (بشار) عند الهيكل دون المحتوى الذهني. لكن صيرورة هذا المحتوى الذهني عند (بشار) لا تتم إلا في نطاق مزاج خاص بالعميان، يكشف عنه (البردوني) حين يذكر أنه يتصور لكل شيء لوناً حتى المعنويات، وذلك «بالرؤية الداخلية التي تتجدد فتستجد منظوراتها»(١)، فليس تشبيه المسموع بالمرئي على هذا نفاقاً، ولا هو محاولة لتقريب الصورة التي أحسها الشاعر للمتلقي المبصر - كما أدت إلى القول بذلك مراقبة العقل الصرف للصور، عند بعض الدارسين المحدثين(٢)، دون مسايرة الحدس المسترشد بعلامات التركيب التصويري ووضع البناء الذهني والنفسي الخاص — ولكنه تعبير صادق عن إحساس الشاعر بالأشياء وتصوره إياها؛ فهو إذا أراد التصوير الواقعي لا ما يحس كان له من ذكائه ما يعتمد عليه في تركيب معلوماته في صور بصرية تروع المبصرين - ممن ينشدون في الفن تذكيرهم بحقائق المبصرات كما أَلِفوها - كصورتي (بشار) هاتين على سبيل التمثيل(٣):

١ - والخيل شائلةٌ تشقّ غُبارها كعقاربٍ قد رفّعتْ أذنابها.

٢ - كأن إبريقنا والقطر في فمه طيرٌ تناول ياقوتاً بمنقارِ.

أما القسم الثاني (حديث المرأة/ الوشي) فهو يتعلق في صوره بالبرود

---

(١) انظر: جريدة (الرياض)، ع ٧٨٧٥، الأحد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ = ١٤ يناير ١٩٩٠م: ص٢١.

(٢) انظر: البهبيتي - نجيب محمد: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. ط. (٣). ن. مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الكتاب العربي ببيروت: ١٩٦٧م: ٣٥٧ـ، والنويهي: ٢٤٢.

(٣) ٤/ ٢٤، ٦١.

والمطارف. والبرود: جمع بُرد وهو الكساء الملتحف به والشملة المخططة، ومن أقوالهم: «هما في بردة أخماس»، أي يفعلان فعلاً واحداً فيشتبهان كأنهما في بردة. والمطارف: جمع مطرَف، وهو رداء من خزّ مربع له أعلام على طرفيه[1].

وليس ما يشير هنا إلى صلة هذا النمط بمعنى أبعد من معناه الظاهر، في تصوير حديثها، جماليًّا، بالوشي، ولكن اقترانه في (الصورة السابعة) بالرياض يشي بصلة ما بين النمطين، أفيكون نمط البُرد وليد النزعة الجنسية؟. إن التعبير باللباس في الكلام العربي له إيماءاته الصريحة أو الخفية إلى العلاقة الجنسية، هذا إلى تشابه الجو الذي يكتنف أبيات هذه الصور مع جو صور النمط السالف، وهذه الوشائج الخفية للإحساس الجنسي بالصوت في نمط (بشار) يجلوها قول (البردوني)[2]:

١ - فيشرئب منـــزلي	مـن الثقـوب المصغيـهْ
عـريـان يغزل الصـدى	أسرة وأغطيـــهْ.
٢ - خلفي.. وقدامي.. يـزنبق دفئه	وينـرجس اللفتـات والإغـراءَ
فأشـد أنفـاسي وأعـراقي إلى	فمـه.. وأغـزل من شـذاه رداءَ
من ذا؟ ويلثمـه التسـاؤل والمنى	يحفـرن عنـه الحيرة الشقـراءَ.

فها نحن أولاء في صور (البردوني) مرة أخرى مع (حديث المرأة/ غطاء السرير/ الرداء) كما كنا في صور (بشار) مع (حديث المرأة/ وشي البرد/ وشي المطرف)، لأننا قد عدنا أيضاً إلى (المرأة/ الروضة: تزنبق دفئها وتنرجس اللفتات والإغراء).. (المرأة الشقراء) تقابلها (المرأة الصفراء أو الحمراء ـ عند (بشار)).

---

(١) انظر: ابن منظور: (برد) و(طرف).

(٢) مدينة الغد: ٥٥، ٧٦.

ويضم القسم الثالث (حديث المرأة/ الحلي) بعض الألفاظ الموحية بعلاقته بمستوحيات القسم الأول، كـ «فاتن . . العرائس . . دلال . . المصايد» . وليست الصورة الأخيرة ببعيدة عن أساس النمط وإن كانت ظاهراً تبدو مستقلة بنفسها . وأيًّا ما يكن من قرب صور هذا القسم أو ابتعادها عن الأساس الذهني أو النفسي الذي تمخض عنه سائر النمط، فلا مشاحة في أن الشاعر كان منفعلاً بصوره كما هو منفعل بمصوَّراتها، وليس بدٌّ من أن هذه الانفعالات كانت بشّارية المنزع، يشهد بماهيتها سياقها، وقبله شخصية (بشار) وسلوكه .

وتتكرر في صوره لقطة مكونة شبه نمط مصغّر، في قوله[1] :

١ - يبدو لك الخير فيه حين تنظره كما بدا في ثنايا الكاعب الشَّنَبُ .

٢ - بدا لك المعروف في وجهه كالظَّلْم يجري في ثنايا الكَعابْ .

و«الشَّنَب» : بصيص ماء الثغر، وقيل رقة وبرد وعذوبة في الأسنان، ومثله الظلم، وقيل يراد بالوصف به حداثة المرأة وطراءتها[2] . والصورتان في المدح، فأراد الشاعر أن يعبر عن طلاقة وجه الممدوح بالخير والمعروف وسيب تجدده به، فاتخذ له هذه الصورة بكل ما تنطوي عليه من إيحاء بالجمال واللذة والغضارة . وقد فعل (التطيلي)[3] مرة شبيهاً بذاك لمّا شبه ممدوحيه، يزينون الدهر، بـ «الثديّ الفوالك» تزين الصدور. ولكن المسترعي ــ إلى جمع (بشار) بين الصورتين : صورة الخير والمعروف على وجه ممدوحه، وصورة الشنب أو الظلم يجري على ثنايا كاعب حسناء ــ هو علوق هذه الصورة بذهنه ونفسه،

---

(١) ١/ ٢٣٣، ٢٧٧ .

(٢) انظر: ابن منظور: (شنب) و(ظلم).

(٣) ٩٤/ ٥٣ .

حتى يعيدها في قصيدة أخرى. إن سيطرة شغف الشاعر بجماليات المرأة على كل تفاصيل حياته كان العلة في ذلك، من حيث لم تعد قانعة باستقطاب معظم أحاسيسه ـ فيوجه جل تصويره إليها ـ بل هي تقلده إلهاماتها في طوايا أغراضه الأخرى.

ولـ (بشار) عن مشية المرأة وحركاتها هذه الصور(١):

١ - وكأنها لمّا مشتْ	أيمٌ تأوّدَ في كثيبْ.
٢ - تمشي إذا خرجتْ إلى جاراتها	مشى الحُباب معارضاً لحُبابِ.
٣ - وغادة كالحُباب مشرقةٍ	رُودٍ عليها السموط والقضبُ.
٤ - من المتصيدات بكل نبلٍ	تسيل إذا مشت سيل الحُبابِ.
٥ - ويشك فيها الناظرون إذا مشت	أتسيل أم تمشي لهم تأويدا؟.
٦ - عسيباً كإيم الجنّ ما فات مِرْطها	ومثل النقا في المرط منها ملبدا.
٧ - قد جلّ ما بين حِجليها ومِئزرها	واهتز كالأيم ما عالى من الأزرِ.

وقد لا يكون خلف هذا النمط من شيء سوى تصوير انسياب المرأة في تهاديها أو حسن قوامها ولطفه، ولكن تكرار صورة (الحية)، على اختلاف مسمياتها «أيماً» أو «حُباباً»، يبعث في الذاكرة معاني شتى اقترنت بالحية في الأساطير العربية القديمة، وفي التراث الإنساني عموماً، على افتراق الأجناس والطبقات. فمن ذلك على سبيل التمثيل: ما نقله (الجاحظ)(٢) من أن الحية

---

(١) ١/ ١٧٤، ٢١٦، ٢٤٠، ٢٤٩، ٢/ ٣٢٧، ٣/ ٣٠، ٢٤٥.

(٢) الحيوان: ١/ ٢٩٧. وانظر أيضاً: ٤/ ١٩٧، والراغب الأصفاني: محاضرات الأدباء. ط. دار مكتبة الحياة ـ بيروت: ١٩٦١م: ٤/ ٦٨٦، وابن الأثير: ١/ ٢٠ ـ ٢١.

«كانت في صـورة جمل، وأن الله تعالى عاقبها حتى لاطها بـالأرض، وقسم عقابها على عشرة أقسـام، حين احتملت دخول إبليس في جـوفها حتى وسـوس إلى آدم من فيهـا». و«الحُباب» بـالـذات ـ الـوارد في أبيات (بشـار) ـ هو أصـلاً: اسم شيطان، والحية بعامة يقال لها شيطان أيضاً[1]. ومن هنا فالعلاقة الأسطورية بين الحية وحـواء متجذرة في التفكير بالمرأة عنـد العرب. بل إن (الجاحظ)[2] قد نسب إلى (بشار) اعتنـاق عقيدة تزعم أن البـدن «هيكل للحيّة». فلا يسـوغ بعد هذا أن تعـد صورة تتكـرر سبع مرات في شعره بـريئةً من مثل هـذا التفكير الذي يستشعـر في الأنثى مع جمالها وشغفـه بها التـواءهـا بخبث عليـه فِعل الحيـة بصيدها، وهـذا ما عبر عنه بجلاء في (صـورته الرابعة). وصـور (بشار) النمطية هـذه مـرتبطة بنمـوذج إنسـاني أعلى للمـرأة تتبعته (مـود بـوكين)[3] في دراستها النفسية لصـور عدد من شعراء العـالم المشهورين، فقـد كان مما تـوصلت إليه أن من نماذج المرأة الإنسانية العليا كونها ذات شخصية غـامضة تزدوج فيها بضاضة الجمال مع براعة الكيد والخداع، فحواء عند (مِلتون) ـ وهو شاعر كفيف ـ تجمع في شخصيتهـا بين (بير سيفوني) رمـز الشبـاب والربيع، و(دليلـة) رمـز الغوايـة والغدر، مع حاجة آدم لها وتفرده بها. هي حية (بشار) نفسها: رمز المرأة.

ولما كانت المرأة مكتنفة بـالغموض في المظهر والمخبر باتت عند الشـاعر مثالاً لخفـة الحركة وغمـوضهـا، التي بنى عليهـا نمطيه التـاليين، فـالأول في وصف البرق[4]:

---

(١) انظر: ابن منظور: (حبب).

(٢) انظر: م. ن: ٤/ ١٩٥ ـ ١٩٦. وكذا: الحموي: ٤/ ٢٥٤ ـ ٢٥٥، والصفدي: النكت: ١٦٠.

(٣) انظر: Bodkin: P. 165-.

(٤) ٢/ ٢٣٣، ٤/ ١٠٤.

١ - كـأن أنــواح النســاء الجُدِّ   في عـرصـةٍ يلمعن بـالفِرِنْـدِ .
٢ - وغيثٌ إذا مـا لاح أومض بـرقـه   كما أومضتْ تحت الـرداءِ خـريعُ .

وإذا كان يشبـه حركـة وميض البرق بحركات المرأة ، فإنـه يشبّه ضـوءها هي بحركة ضوء الشمس في ثنايا الغمام ، حيث قوله(١) :

بـدا لك ضـوء مـا احتجبت عليـه   بُـدُوّ الشمس مـن خَلَـل الغمامِ

وفي النمط الثاني يشبه حركة السراب بحركاتها في قوله(٢) :

١ - في كل هنّاقـة الأضواء مـوحشـةٍ   يستركض الآلَ في مجهـولها الحَدَبُ
كأن في جـانبيهـا من تغـوّلها   بيضـاء تحسر أحيـانـاً وتنتقبُ .
٢ - للقـور في رقـراقهـا تـردّي   زوراء تُخفـي عَجَبـاً وتُبـدي .

وجامع صـور الحركة في هذين النمطين المتشابهين ـ وإن كان تقليديًّا أحيـاناً كما في (أولى صور النمط الأول) ـ هو هذا الإحساس بإيقاع جمال المرأة المتفلّت : «يلمع» و«يـومض» . . «في عـرصـة» أو «تحت رداء» . . «يبـدو» و«يحتجب» . . «يحسر» و«ينتقب» . . «يخفي عجباً» و«يبـدي» ، في حركات سحريـة تصدر عن إحساس الشاعر بحواء ونظرته إليها ، برقاً يومض ، أو شمساً يحجبها الغمام ، أو سراباً تتلون بـه مجاهل البيـد وتلتبس ، ولـذا يشتق لتصـويرهـا : «التغـوّل» من (الغول) ، الـذي عُرّف بساحـر الجن يُضل سبل الناس(٣) . وهذه الحركات لا تفارقها تلك الـروح البشارية النهمة إلى العلاقات الحسيـة بالمرأة ، تعرب عنها ، إلى خـلاعـة الإيقـاع التصـويـري ، كلمات مثل : «أومضت» ، «تحت الـرداء» ،

---

(١) ، (٢) ٤/١٨٦ ، ١/٢٣١ ـ ٢٣٢ ، ٢/٢٢٦ .
(٣) راجع : ٣٢ الفصل الأول .

و«خـريع» ــ التي قيل من معـانيها: الفتـاة الليـنـة المتكسرة مـاجنة لا تـردُّ يَـدَ لامس، والنـاعمة مع فجـور، والخراعة: لغـة في الخلاعة، وهي الـدعارة[1] ـ و«بـدا لك»، «بيضـاء». . ونحوهـا. ويحيل النمط على طـرزه التركيبيـة، حتى المتناثرة منهـا بعيدة عن موضوعه، كما في الصورة الأخيرة، التي لا يـرد ذكر فيها للمرأة إلا أنها تأبـى الانفصال عنه، وعلى نحـو أوثق من علاقـة الشكل، لكأن الشـاعر، إذ يصف تلبّس القـور بالسراب وإخفـاءها عجباً وإبداءهـا، يحمّل ضمائر كلماتـه مضمرين: مضمـر الظاهـر النحـوي ومضمر البـاطن النفسي، فالظـاهر عن «القُور»، والباطـن عن (المرأة)، المتشبثة بها سلالة الصـور في هذا النمط، أو بـالأَولى كأن الشاعـر يضمر تشبيـه القور في حـركاتها بـالمرأة، مكنياً عنها على طريقة (الاستعارة المكنية التخييلية).

وما دامت الأنثى لـديه على هذه الكيفية، فقد حُـقّ لها أن تكون «جنيّة»، في نمط وليد هو[2]:

١ - جلتْ عـن معـاصـم جنيّـةٍ تغشّ بها الـدِّيـن. . لا تنصحُ.

٢ - عسيباً كإيم الجِن ما فات مرطها ومثل النقـا في المرط منها، مُلَبّدا.

٣ - جنيّـــــــةٌ إنسيــــــــةٌ أو بيــن ذاك أجـلّ أمـرا.

وهنـا يتبين، فضـلاً عن تلك الخلفيـة التراثيـة في وصف كل عظيمٍ أو فـائق الصنعة بالجني، سِرٌّ لصيرورة (المرأة الجنية) نمطاً عنده، وذلك بمراجعة مساق تصويـرها في الأنماط السـالفة، حيث كـانت رمز جمال غامض مـريب، شكّل

(١) انظر: ابن منظور: (خرع).

(٢) ٢/ ١٠٩، ٣/ ٣٠، ٤/ ٥٦.

أنماط (المرأة/ الحيّة)، و(المرأة/ البرق)، و(المرأة/ السراب). . إلى ملامحها الأخرى المصاحبة لهذه الأنماط وسواها. ومن أجل ذلك فهي «جنية» تكمن وراء جمال معصميها قوة فعل شيطانية «تغش بها الدِّين لا تنصح»؛ لأنها ليست حية كسائر الحيات بل هي «إيم الجن»؛ وما ذاك إلا لأن أمرها في النهاية جلَلٌ؛ فهي خليط محيّر من الجنية والإنسية بكل إشارات هذه الكلمات. وبهذا يُسدَل ستار على صورة المرأة في خلد الشاعر، من حيث رمزيتها لجمال باهر يملك على الشاعر غريزته وحسه، لكنه أبداً مرتاب فيه مشفق من غائلة كيده وغدره، مع شعور خاص بالعجز والحرمان. وإذا كانت أكثر هذه الأنماط التصويرية قد جاءت في شعر (بشار) لعلاقته الحميمة بالمرأة، فقد شاركه في بعضها (العكوّك) و(التطيلي) و(البردوني)، بيد أن نموذجية المرأة كما أخرجها (بشار) تكوّن نسيجاً متكاملاً لم يتأت في صور زملائه، بالرغم من كونهم، فيما اشتركوا معه فيه، ينسجون على منواله. وقد ألمعنا أنه بدوره ينسج على منوال نموذج إنساني أعلى، مع خصوصيات الموقف والأدوات التعبيرية.

فإذا اجتيزت (المرأة رمزاً) إلى (المرأة فنًّا صرفاً) خرج نمطان حسيان: الأول من شعر (بشار)، والآخر من شعر (البردوني)، فالأول عن (الثدي الوسنان)؛ حيث تتقاطر هذه الصور(١):

١ - وعلى الترائب زينهنّ كأنه ... وسنان جاذب مضجعاً ليؤودا.
٢ - والدعص تحسبه وسنان أو كسِلاً ... غضّ وقد مال مَيلاً غير منكسرِ.
٣ - والثدي تحسبه وَسنان أو كسِلاً ... وقد تمايل مَيلاً غير منكسرِ.

---

(١) ٢/٣٢٨، ٣/٢٤٥، ٤/٨١.

وهي صـور لطيفة التمثيل، تكتسب دقتهـا من تعبيره بـ «جـاذب»، و«مال (أو «تمايل») ميلاً غير منكسر»، زيادة على وصفه الشـدي بالوسنان أو الكسِل، فـلا يقتصر على وصف الهيئة بل يشفعها بـالحركة. ومن الصعـوبة تصـور إلمام الشـاعر الأعمـى بمثل هذه الصـورة من وصفهـا لـه فقط، بالـرغم من فطنتـه المشهـورة، ولكنـه كثيراً مـا أشـار في شعـره إلى حـرج صـواحبـه بطيش كفيـه الفاسقتين[١]. وقد زُعم أنه أخذ صورته عن قول (المرار بن منقذ):

صلتـة الخد طـويـل جيـدهـا ضخمـة الثـدي ولمّا ينكسرْ[٢]

بيد أن بيت (المرار) لم تظهر فيه سوى لمحـة عابرة سقيمة، لا تجوز نسبة صورة (بشار) المركبـة الدقيقة إليهـا، ثم إن هذه اللمحـة «ميل غير منكسر» ما هي إلا استيفـاء لبنيـة الصـورة القـائم أساسهـا في هيئـة (الـوسنـان أو الكسِل يجاذب مضجعه ليؤود فيميل ميلاً غير منكسر).

أما (البردوني) فنمطه مصغّر في صورتين هما[٣]:

١ - والعنـاقيـد على أغصـانها كـالنهـود العـاطفيـات الحواني.

٢ - وحنَـت نـهـود الكـرم (م) فـاسترخت لِلَمْسي واحتـلابي.

ويجمع بين تشبيهـه في الصورة الأولى، واستعـارته المكنيـة التخييلية في الثـانية، مشهد (الحنوّ). والصورتان في حدهما هـذا بلاغيتان، إلا طائف يفيضه السياق على الصورة الأخيرة، من تلقـاء المزاوجة بين (حنـوّ نهود الكرم/ الـوطن) و(حنوّ

(١) انظر مثالاً: ٣/ ١٧٠ ـ ١٧١.
(٢) انظر: م. ن: ٤/ ٨١ (الحاشية (٤)).
(٣) من أرض بلقيس: ١٢٧، مدينة الغد: ١٤.

تهدي حبيبته: ريّا/ اليَمن)، ساعة عودتها إليها، حسب تصويره في قصيدته «عائد»، في رمزية كلية للوطن والعودة. فيمكن لمح الفارق الفني بين نمطي (بشار) و(البردوني)، في انشغال الأول بتصوير جسد المرأة(مادةً جمالية) لذاته، وتوظيف الأخير العنصرَ الجماليّ المستلهم من المرأة في إنتاج لوحة فنية، ومن ثم يركن (بشار) إلى براعة المحاكاة الوصفية، ينفث منها شهوته الغريزية المنبلجة على الأخص في صورته الأولى من جملة «جاذب مضجعاً»، على حين يتجافى (البردوني) عن ذاك إلى تشخيص المعنويات من خلال مظاهر الجمال الحسية.

ب ـ ٤ ـ الألوان والأشكال:

بعض أنماط الألوان والأشكال مازجت الأنماط السالفة عن الظلام، والضوء، والمرأة، حيث جاءت عناصرَ في تكوين صور تلك الأنماط، وبقي منها ما يعد جوهريًا، يتألف حوله النمط، فيصح عندئذ أن ينسب إليه. ومن هذه الأنماط نقف على مجموعتين: الأولى بين (المعري) و(التطيلي)، والأخرى تؤلف ظاهرة نمطية في استخدام الألوان عند الشاعرين الأندلسيين (الحصري) و(التطيلي) خاصة. فالمجموعة الأولى تؤكد ما ظهر مراراً من علاقات وطيدة بين الشاعرين (المعري) و(التطيلي)، وأول أنماطها: نمط (الحديد/ الماء أو النار). فبالإضافة إلى ما مر في أنماط (المعري) التقليدية البلاغية من تشبيه الدرع بالماء ـ الذي ألّف به ديواناً كاملاً باسم (الدرعيات)، ليس فيه سوى تشبيه الدرع بالماء، سواء أكان روضة، أم سراباً، أم ثلجاً، أم غير ذلك من صور الماء وأحواله[1] ـ فقد جاء هذا المركب في صوره البلاغية الأخرى غير

(١) راجع: ٧٥ ـ ٧٦ من هذ االفصل.

التقليدية، ليتكوّن من هذا وذاك نمط (الحديد/ الماء أو النار). فمنه ما أعجب به ـ ومن بعده (التطيلي) ـ من تشبيه السيف بالماء والنار، الذي منه الصورتان النمطيتان التاليتان:

(المعري)(١):

١ - ٦٥ - مقيم النصل في طرفي نقيض يكون تباين منه اشتكالا
٦٦ - تبين فوقه ضحضاح ماء وتبصر فيه للنار اشتعالا.

(التطيلي)(٢):

٢ - ١٤ - مشكل الفعل بين ماءٍ ونارٍ بدعةٌ في الأضداد والأشكال.

فهذا التشبيه تقليدي، ولكنهما بالغا في استغلاله مبالغة هي في ذاتها مناط النمطية لديهم، كما أن ترداد تشبيه الدرع بالماء، عند (المعري)، هو، على تقليدية أصله، مناط نمطية خاصة به، لا من حيث انفراده به، ولكن من حيث انفراده بالمبالغة في تكراره. ولا تُفهم علة لهذا غير أن الصورة قد آلت عند (المعري) و(التطيلي) قالباً جاهزاً يباهيان به المبصرين؛ ولذا فإن (المعري) يقلب المشاكلة ليشتق صورة أخرى حينما يجعل الماء هو الذي يشبه الحديد، في تشبيهه الماء بالمبرد في قوله ـ يذكر ورود إبل(٣):

٤٢ - إلى بَرَدَى حتى تظلّ كأنها وقد شرعت فيه لواثم مِبْرَدِ

ثم يقلبها تارة أخرى في قوله(٤):

---

(١) السقط: ١٠٠.
(٢) ١٠١.
(٣)، (٤) السقط: ٣٨٣، ١٥٦.

٥٢ - وكل أبيض هنـدي بـه شُطَبٌ   مثل التكسّرِ في جـارٍ بمنحـدرِ

فيوهم المتلقي ـ بهذه الإضافة الماثلة في نتوءات المبرد المقابلة لتموّجات سطح الماء، أو بتكسرات الماء الجاري بمنحدرٍ، المقابلة لشطب السيف وطرائقه ـ أنه أمام مشاكلتين جديدتين، في حين أن الصورتين تعودان أساساً إلى (نمط الحديد/ الماء)، وما هاتان الإضافتان سوى فضلتين خادعتين، استطاعت بهما براعة الشاعر الإبداعية، على أية حال، رسم لوحتين شكليتين معبّرتين.

أما المجموعة الثانية من هذه الأنماط الفنية، فتتمثل في ظاهرة استخدام الألوان بكثافة صارخة في صور الشاعرين الأندلسيين، وأَخَصُّهما بذاك (الحصري)، إذ ليس للتطيلي منه سوى الصدى الذي يثبت علاقته النمطية. وتنسجم هذه الظاهرة الحصرية مع ما يذكره القارئ من كثافة استخدام الألوان في صوره البالغة (٢٠٩٪)، مما لا مثيل له عند زملائه[1]. ويتجلى ذلك في نمطية تراكم الأصباغ في الصورة الواحدة، كما في الأمثلة التالية[2]:

١ - حباني بياقوتٍ من الخدّ أحمرٍ   ودُرّ فمٍ منه سنا البرق يلمحُ.

٢ - غصن الصبا المخروط من عسجدٍ   سبحان من أحكمه خَرْطا

رُكّب في أعلاه بدرُ الدجى   وصيّر النجم له قُرطا.

٣ - أبين احمرارٍ واصفرارٍ وزرقةٍ   تقسّم خدّ كان أحمر قانِ

ثلاث يواقيت على صحن فضةٍ   نُظمن وفي خديّ نَثْرُ جُمانِ.

---

(١) راجع: ٧.

(٢) 217, 340, 380-379.

ولا تكاد تخلو صورة من صور (الحصري) من ظاهرة التلوين المفرط هذا. لكن الشاعر لا يفعل شيئاً في هذه المعارض اللونية سوى ركم مشابهات تقليدية لهج بها الناس من قبله في الشعر وفي غير الشعر، وهو ذات الركام عند (التطليلي) في قوله[1]:

١٣ - وقد رابه لمحٌ من الليل في الدجى   كما لاح وسم الشيب في الشعر الجعدِ
١٤ - رأى أدمعي حمراً وشيبي ناصعاً   وفرط نُحولي واصفراراً على خدّي
١٥ - فودّ لو انيّ عِقده ووشاحهُ   وإن لم يطق حمل الوشاح ولا العِقدِ

وللحصري عدد من الأسباب صالحة لتعليل هذه الظاهرة، فهناك النزعة النفسية، غير الممكن تجاهلها عند شاعر أعمى، ولا سيما في بناءات زخرفية كهذه، تدعمها نزعته التقليدية المتأصلة فيه التي أشير إليها من قبل[2]. ولكن وراء هاتين النزعتين المهمتين عامل بيئي طبيعي وحضاري، ولا يحول دون العامل الطبيعي فقْد الشاعر بصره ما دام يحس الطبيعة من حوله ويسمعها ويتغذى بثقافتها، ولا تقلّ البيئة الحضارية عن البيئة الطبيعية في علاقتها بهذه الظاهرة، التي تحمل طابع حضارة الأندلس الوئيدة الصبورة على فن الزخرفة والنمنمة، وليس (الحصري) بدعاً في هذا بين الأندلسيين عمياناً ومبصرين.. شعراء وغير شعراء[3]. بيد أن النزعة التقليدية تقوم مقاماً رئيساً من العوامل الأخرى، وآية هذا اشتراك (التطيلي) في بقية العوامل دون بروز الظاهرة في صوره بروزها في صور (الحصري)، ولا بقريب منه. ويصدّق هذا أيضاً قول (البردوني)[4]:

---

(١) ٣٣ـ٣٤.
(٢) راجع: ٢١.
(٣) انظر: غومس ـ إميليو غرسية: الشعر الأندلسي ـ بحث في تطوره وخصائصه. ترجمة/ حسين مؤنس. ط. (٢) مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة: ١٩٥٦م: ٩٥ ـ.
(٤) من أرض بلقيس: ٧٢.

وتـرى الـورد في الغصـون خـدوداً قـانيـات والليل عينـاً كحيلـهْ

فهـذه الصورة على غـرار نمط التلوين (الحصري)، تـولّدت بصفـة خاصـة عن ذات الاتجاه التقليدي. ووراء هذا إصرار الشاعر على مقـابلة بصرية بين عناصر الواقع، في الوقت الذي يفتقد فيه أداته للدخول في هذا المضمار، فيلتجئ أحياناً إلى اجترار الصور التقليديـة، وقـد يوقع نفسـه في مـا لا يحمد عنـد المبصرين، كبشاعة هـاته الحمرة القانية على الخدود في صـورة (البردوني)، أو بشاعة « **وجه العـروس إذا خططت على كل نـاحيـة منه خـالاً** »، كما في إحـدى صـور (العكوّك)[1] مثلا.

■ □ ■

وهكذا انتظمت أنماط صور الشعراء العميان البصرية في هذه الحقول الأربعة الـرئيسـة: (الظـلام ـ الضـوء ـ المرأة ـ الألـوان والأشكـال)، دونما تصنيف خـارجي. وتعـد نماذجها بمثـابـة الأصـول في تكوّن الصور البصريـة في شعـر العميـان، وكل مـا سـواهـا تفرع عنهـا أو أصـداء. ومنهـا مـا هـو نمط ذهني وتعبيري مشترك، أو نمط ذهني مشترك يختلـف عنـه التعبير فيما بينهم، وذلك كمعظم أنماط الظـلام، ومنهـا ما هـو خـاصّ بشـاعـر أو بفئة دون فئـة، تبعـاً للمشترك من الأسبـاب والمفترق منهـا. ويمكن القـول: إن مـركب الصـور البصرية الإبداعي يقوم في شعر العميان على الأسس التالية:

١ - الطبيعة النفسية التي تمثل نسغ تولد الصـور البصرية (الذهنية بخاصة) وتكونها، سـواء كانت مـرتبطة بحـالة العمى ذاتها ـ كصور الظـلام والسواد أو الضـوء، أم بباعـث آخر، كـالغـريـزة الجنسية في مـركبات تصـوير المرأة عنـد

(١) ٢/٩١.

(بشار). بحيث تستحيل عناصر الصور البصرية إلى موحيات ورموز خاصة يكشفها التكامل بين صور النمط. وبتمايز هذه الطبيعة في درجاتها وأنواعها بين الشعراء، حسب شخصياتهم ودوافعها، تتمايز فيما بينهم المركبات.

٢ - عوامل البيئة والحضارة والعصر، كما اتضح من أنماط التلوين في صور الأندلسيين، أو أسلوب التوظيف الفني في بعض صور (البردوني).

٣ - النزعة الثقافية الفردية، كما في تصوير (المعري) الدرع.

٤ - النزعة الفنية الفردية، كما لُحظ من مغالاة (الحصري) في الأصباغ التلوينية.

٥ - استغلال المعلومات الأولية عن حقائق الأشياء، أو نصوص الآخرين ـ ولا سيما في الصور البلاغية ـ يُعمل فيها الشاعر ذكاءه لتوليد صور متعددة عن طريق إعادة التركيب، كصور (نمط الحديد/ الماء) لدى (المعري) مثلا. إلا أنهم قد يقعون في الخطل الواقعيّ أحياناً، نتيجة إصرارهم على التمادي في مقابلات بصرية، بينما يكونون بمنجاة من ذلك بترفعهم عن الصور البلاغية أو ببلاغية غير مباشرة في نقل تفاصيل المبصَر.



الفصل الثالث

مدارات الدلالة

تتعدد مفاهيم (الدلالة) حسب مقامات الاصطلاح المختلفة، ومنها ما يسمى في اللغة بـ (الدلالة الوضعية) أو (دلالة المطابقة)، وهي دلالة الألفاظ على معانيها الموضوعة بإزائها، كدلالة السماء والأرض والأسد على مسمياتها[١]. والمصطلح في هذا الفصل متجه إلى ما يشبه هذه الوجهة في الاصطلاح اللغوي؛ حيث سيشير إلى: مضامين الصور البصرية في شعر العميان، أي ما تعبر عنه الصور أو تشير إليه من موضوعات، وكأنما كل موضوع فلك دلالي تدور عليه مجموعة من الصور. وذلك بهدف استكشاف المصوَّرات التي تتجه إليها الصور، بعد أن درست الصور ذاتها في معجمها الفني ومركبها الإبداعي؛ إيغالاً في تفهّم الكيفية التي يبني العميان على أساسها صورهم البصرية.

على أنه ينبغي التنبّه إلى أن الاتجاهات الموضوعية هذه محكومة كثيراً بحجم الشعر لكل شاعر أصلاً؛ فكلما زاد الشعر زاد إمكان تعدد الموضوعات التي يدور عليها تصوير الشاعر وتنوعها؛ ذلك أن نوع الموضوع المصوّر ليس عنصراً عضويًّا يدخل في مادة الصورة أنّى كانت، كاللون مثلاً أو الأداة الفنية، بحيث يمكن رصده وتقدير نسبته من أي شريحة شعرية ثم تعليله؛ لذا يكون من المجازفة الركون إلى ظواهر الفروق بين الشعراء في هذه الاتجاهات؛ ليبقى مدخل الدراسة الغالب إلى محاولة استنباط النتائج هو فيما يكتشف وراء الاتجاه الموضوعي الظاهر من نهجٍ ضمنيّ راجح صوب هذه الوجهة أو تلك؛ مما تكون

(١) انظر: وهبة ـ مجدي، والمهندس ـ كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. ط. (٢) مكتبة لبنان ـ بيروت: ١٩٨٤م: ١٦٩ ـ ١٧٠.

له دلالته على البناء النفسي أو الذهني للشاعر.

أما وقد اتضح من الفصل الثاني أن جزءاً من مادة هذه الصور البصرية تقليدي، فقد تنتفي أهميته مؤقتاً ما دام المسعى في بقية هذا الباب والباب التالي ينصب على استقراء النماذج النمطية الخاصة بالعميان، بيد أن هذا لا يخلي الصور المستبقاة من التقليد تماماً؛ للتداخل العضوي بين ملامح التقليد والخصوصية في النسج، ولكنه يخرج منه الصور التقليدية الصرفة.

وعند استقراء مدارات الدلالة لهذه الصور البصرية ينماز قسمان أساسان: قسم يصور الحسيات، وقسم يصور المعنويات. والقسم الذي يصور الحسيات يفوق ـ كثرة، وتنوعاً، وشيوعاً بين هؤلاء الشعراء ـ القسم الذي يصور المعنويات. ولا غرو فالحسيّ هو مادة الصورة البصرية الطبيعية الأولى والأسهل حتى على الأعمى؛ بما أنه في النهاية سيحاول تحويل المعنوي إلى مدرك حسي بصري.

١ - مدارات الدلالة الحسية:

يمكن تصنيف مدارات هذا القسم حسب روابط صوره النوعية ـ مرتّبة على قدر اطّرادها عندهم، ثم عدد نماذجها ـ على النحو التالي:

١ - مدارات الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما: ٦ شعراء (جميعهم): ٨٥ نموذجا.

٢ - مدارات السماء والأجواء وما يتعلق بهما: ٥ شعراء: ٧٧ نموذجا.

٣ - مدارات الحرب والأسلحة: ٤ شعراء: ٦٥ نموذجا.

٤ - مدارات الحيوان: ٤ شعراء: ٣٢ نموذجا.

٥ ـ مدارات الأمكنة وما يتعلق بها : ٤ شعراء : ٢٩ نموذجا .

٦ ـ مدارات المشروبات : ٣ شعراء : ٩ نماذج .

٧ ـ مدارات الأدوات اليومية والأواني : ٣ شعراء : ٤ نماذج .

٨ ـ مدارات الأشكال والصور: ٣ شعراء : ٣ نماذج .

٩ ـ مدارات الأصوات (منقولة إلى صور بصرية) : شاعران : ١٥ نموذجا .

وتشمل المدارات الأولى الموضوعات المدرجة في (الجدول رقم ١٢)، ويتبين منها أن (المرأة) على رأس القائمة ، وأن (بشاراً) أكثرهم لها تصويراً، ويليه (البردوني) . على أن (الغزل بالمذكر) الذي تفرد به الأندلسيان من بين هؤلاء الشعراء قد لا يكون سوى أسلوب خاص في الخطاب عندهما ، من نحو قول (الحصري)[١] مثلا :

نصبتْ عيناي له شرَكاً ... في النوم فعزّ تصيُّدهُ

(جدول رقم ١٢ : مدارات الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما)

المدار / الشاعر	امرأة	ممدوح	مرثي	غزل بالمذكر	دمع	فقير	مجتمع	مجموع
بشار	٢٩	٦	###	###	١	###	###	٣٦
العكوّك	###	٢	###	###	###	###	###	٢
المعري	٢	###	###	###	###	###	###	٢
الحصري	٢	###	٥	٧	###	###	###	١٤
التطيلي	٣	٣	٣	٥	١	###	###	١٥
البردوني	٦	###	١	###	###	٥	٤	١٦
النماذج	٤٢	١١	٩	١٢	٢	٥	٤	٨٥

(١) 143 .

وجميع ضمائر المخاطب في أبيـات قصيدة هذا البيت موجهـة إلى المذكر، في حين يغلب على الظن أنه لا يعني المذكر بأبياتـه؛ لتعارض ذلك مع معلوم شخصيته وأخلاقـه، وإنما الأظهر أن الشاعـر يقصد المحبـوب عموماً، ولـذا لا نراه يحدد اسماً أو جنساً في تصويره، ومِنْ ثم يمكن إلحاق هذا اللون بمدار تصوير المرأة.

وفي (الجدول رقم ١٣) يتجلى حضـور (المعري) الفـارق بين هؤلاء الشعـراء، يقابله غياب (الحصري) نهائيًا، في حين تتفاوت علاقات الشعراء الآخرين.

ومـا لُحظ من بـروز عـلاقة (المعـري) بمـدارات (السماء والأجـواء) يُلحظ في (مـــدارات الحرب والأسلحـــة: الجدول رقـم ١٤)، مع غيـــاب (الحصري)

(جدول رقم ١٣: مدارات السماء والأجواء وما يتعلق بهما)

المدار / الشاعر	صبح/ فجر	سحاب/ مطر/ برق	ليل/ ظلام	الشمس	ريح	الثريا	الغروب	مجموع
بشـار	١	٢	١	١	###	###	###	٥
العكوّك	١	١	###	###	###	###	###	٢
المعـري	١٠	٥	٢٧	٢	٢	١	###	٤٧
الحصـري	###	###	###	###	###	###	###	###
التطيلـي	١	٤	٧	###	###	###	###	١٢
البردوني	٢	١	٦	###	١	###	١	١١
النماذج	١٥	١٣	٤١	٣	٣	١	١	٧٧

(جدول رقم ١٤: مدارات الحرب والأسلحة)

المدار / الشاعر	حرب	سيف	رمـح	درع	قتام	مجموع
بشـار	٩	١	###	###	###	١٠
العكوّك	١	###	###	###	###	١
المعـري	٣	١٠	٢	٢٤	١	٤٠
الحصـري	###	###	###	###	###	###
التطيلـي	٧	٥	٢	###	###	١٤
البردوني	###	###	###	###	###	###
النماذج	٢٠	١٦	٤	٢٤	١	٦٥

و(البردوني). وتجدر الإحاطة بأن القول بغياب صور شاعر عن أحد هذه المدارات لا ينفي أنه عَرَض له في صوره البصرية إطلاقاً، لكنه ينفي قيامه في شعره موضوعاً تدور حوله الصور البصرية، وهو ما يهتم الدارس بتتبعه في هذا الفصل.

وتكاد (مدارات الحيوان: الجدول رقم ١٥) تطابق (مدارات الحرب والأسلحة: الجدول رقم ١٤) في تباين الكثافات والتوزيع بين الشعراء. مع التداخل بينهما المتأتي من قِبل موضوع (الخيل)، الذي يصح دخوله في قائمة (الحرب والأسلحة) أيضاً؛ من حيث الخيل إحدى عُدد الحرب، ومعظم نماذجها ترد في سياقات تصوير الحرب.

فإذا صير إلى (مدارات الأمكنة وما يتعلق بها) كان (الجدول رقم ١٦)، وفيه يبدو تأثير البيئات المختلفة في المصوَّرات من الأمكنة، من بيئة صحراوية، وجبلية، وبحرية، مع غلبة الأولى في كثرة نماذجها، بجوار تصويرها عند ثلاثة منهم يمثلون بيئات وأزمنة مختلفة، هم: (بشار) و(المعري) و(التطيلي).

(جدول رقم ١٥: مدارات الحيوان)

المدار / الشاعر	خيل	إبل	وحش	غربان	حيات	أسد	مجموع
بشار	٤	٣	###	###	###	###	٧
العكوّك	٢	###	###	###	###	###	٢
المعري	٥	٩	١	١	١	###	١٧
الحصري	###	###	###	###	###	###	###
التطيلي	٢	٢	###	###	###	٢	٦
البردوني	###	###	###	###	###	###	###
النماذج	١٣	١٤	١	١	١	٢	٣٢

أما تصـويـر (المشروبـات : الجدول رقم ١٧) فينصبّ على (الخمـر) و(الماء) و(اللبن) عند الثـلاثة الشعراء الأوائل، ولا سيما (المعـري)، ويتجلى اهتمامه من بينهم بتصويـر الماء خاصة، وقد تقـدمت أهمية هذا العنصر في بنـاء صوره، إن على مستوى التركيب الفني أو الرمزي[1].

وتنكشف من (الجدول رقم ١٨) ضـآلة (تصـوير الأدوات والأواني) تصـويراً بصريًّـا في شعرهم، من حيث عـدد المصوَّرات، ونماذج التصـوير، ومصـوريها

(جدول رقم ١٦: مدارات الأمكنة وما يتعلق بها)

المدار / الشاعر	بيداء	رياض	سفينة	ربيع	جبل	البيت الحرام	خندق معشب	كُباب الثرى	بحر	حمّام	جزيرة العرب	مجموع
بشـــار	٤	١	٢	###	###	١	١	١	###	###	###	١٠
العكوّك	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
المعـري	٢	###	١	###	###	###	###	###	###	###	###	٣
الحصري	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
التطيلـي	٣	١	###	###	###	###	###	###	١	١	###	٦
البردوني	###	٢	###	٥	٢	###	###	###	###	###	١	١٠
النماذج	٩	٤	٣	٥	٢	١	١	١	١	١	١	٢٩

(جدول رقم ١٧: مدارات المشروبات)

المـدار / الشاعـر	الخمر	الماء	اللبن	مجمـوع
بشـــار	١	###	###	١
العكوّك	٢	###	###	٢
المعـري	١	٤	١	٦
الحصري	###	###	###	###
التطيلـي	###	###	###	###
البردوني	###	###	###	###
النماذج	٤	٤	١	٩

(١) راجع: ٩٩ـ ١٠٠، ١١٩ـ.

منهم. وكذا الحال في (الجدول رقم ١٩): عن (الأشكال والصور)، زيادة على أن نموذج تصوير (الطيف) عند (البردوني) ليس صميماً في انتمائه إلى هذا النوع من التصوير، كما هو في صورتي (المعري) و(التطيلي) ـ برغم دخوله معهما في جنسه القائم على نقل شكلٍ مبصر في صورة بصرية ـ وهو في قوله(١):

إني هنا أحكي لطيفك قصتي   فيعي ويلهث كالذبال النافدِ

فهي صورة متخيلة للطيف، غير محددة المعالم حسيًّا، كما في الصورتين الأخريين، وهما قول (المعري)، وقد سئل شعراً يكتب على ستر أبيض فيه طير مصور(٢):

١ - الحُسن يعلم أن من واريتُهُ   قمرٌ تستّر في غمامٍ أبيضِ

٢ - غشّى الطيور غوافلاً فتحيّرتْ   منه فلم تبرح ولم تتنفّضِ

وقول (التطيلي) يصف أسد رخام (أو نحاس) يمجّ الماء على بحيرة(٣):

٢ - وكأنّه أسَدُ السما   ءِ يمجّ من فيه المجرّهْ

(جدول رقم ١٨: مدارات الأدوات والأواني)

المدار / الشاعر	النار	إبريق	مجموع
بشار	###	١	١
العكوّك	###	###	###
المعري	٢	###	٢
الحصري	###	###	###
التطيلي	١	###	١
البردوني	###	###	###
النماذج	٣	١	٤

(جدول رقم ١٩: مدارات الأشكال والصور)

المدار / الشاعر	ستر عليه طير مرسوم	نافورة في شكل أسد	طيف	مجموع
بشار	###	###	###	###
العكوّك	###	###	###	###
المعري	١	###	###	١
الحصري	###	###	###	###
التطيلي	###	١	###	١
البردوني	###	###	١	١
النماذج	١	١	١	٣

(١) مدينة الغد: ١٨.

(٢) السقط: ٤٠٢.

(٣) ٢٤٩.

على أن الشاعـرين ــ في غياب المقـدرة على دقة الإدراك الحسي ــ يعوّلان على تصوير فكـرة الشكل العام للمصوَّر، معتمديـن على معلوماتهم الثقافيـة أحياناً كما في صورة (التطيلي). (والعودة إلى تأمل عمـوم هذا الاتجاه لديهم بعد قليل). والعلاقة بين (مدارات الأشكال والصور) و(مدارات الأدوات والأواني) متمثلة في كونهما مجال التصوير الشكلي لـلأشياء، غير أن الأخيرة تستقل بأنها عن الوسائل اليومية المباشرة في حياة الناس.

وفي (مدارات الأصوات: الجدول رقم ٢٠) يبرز ما سبق الإلمام به من تصوير (بشار) لصـوت المرأة، يشاركـه في ذاك (البردوني) في نموذجين. بـالإضافـة إلى نموذج يصور فيه صوت (الإذاعة) تصـويراً بصريًّا، من قصيدة بعنوان (يوم ١٣ حزيران)، إذ يقول[1]:

تلغو. كما تسفي الـرياحُ الحصى   تحمَـــرّ كـالجنّيّــةِ الـراعِفَــهْ

و إذا قورن نقل الصوت إلى صور بصرية هـاهنا بما مر من نقل الصور الشكلية في صـور بصرية، تبـدى الفـارق بين مـداراتها في عدد النماذج؛ بما يشير إلى غلبـة

(جدول رقم ٢٠: مدارات الأصوات (منقولة إلى صور بصرية))

المدار / الشاعر	صوت امرأة	الإذاعة	مجموع
بشـــار	١٢	###	١٢
العكوّك	###	###	###
المعـري	###	###	###
الحصـري	###	###	###
التطيلـي	###	###	###
البردوني	٢	١	٣
النماذج	١٤	١	١٥

(١) السَّفَر: ٩٧.

نقل الصوت إلى صور بصرية على نقل الشكل المبصر، وإن كان يذهب بمعظم ذلك (بشار).

وبتأمل هذه الأصناف المدارية من حيث: ترتيبها في الشيوع والكثرة، ثم من حيث اتجاهاتها في التصوير ومحتوياتها، يستنتج أن الأصناف الثلاثة الأولى (الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما، والسماء والأجواء وما يتعلق بهما، والحرب والأسلحة) هي أهم المشترك وأكبره عندهم، تأتي بعدها المدارات الأخرى.

وإذا كانوا في الصنف الأول يستمدون صورهم من حسهم الإنساني نحو الآخر، حبيباً كان، أو فقيداً، أو مسكيناً - يغذي اتجاهاتهم إليه أصالة المعاناة الإنسانية التي يعايشونها في ذوات أنفسهم، مما جعل لهذه المدارات عمقها ومكانتها - فإنهم يعوّلون في الصنف الثاني - إذا استُثنيت معظم صور (الليل والظلام والصبح) - على تركيب المعلومات الثقافية والنصوص، ورئيسهم في ذاك (المعري)[1].

وشبيه بمنابع صور الصنف الثاني منابع صور الصنف الثالث عن (الحرب والأسلحة)؛ فكثرة الحماسات في الشعر العربي، مذ كان، ثروة يستندون عليها في هذا التصوير، وأبرز الشواهد على هذا موضوع (الدرعيات) الذي مر تبيان سبيل (المعري) إليه. ولا يغفل عمّا يكون للباعث النفسي وراء هذا الاتجاه في التصوير عند الأعمى بوجه خاص.

وفي الصنف الرابع عن (الحيوان) يلمس الفقر في تنوع المصوَّرات، إلى الفقر في عدد الصور، قياساً بالمدارات السابقة، مع غنى هذا الباب في الشعر

(١) راجع الكلام على استفادته من معلوماته في تركيب صوره: ٢٩ الفصل الأول.

العربي، إن كان عن الحيوانات أو الطيور أو الزواحف أو الحشرات، إلا أنه يتطلب دقة ملاحظة واستيعاب حسّي، فيتكئون في ما صوروا من ذلك على الموروث من وصفه، مختصين أشهر المصوَّرات عند العرب (الإبل، والخيل). وتلفت مدارات الحيوان إلى غياب مداراتٍ لتصوير النبات بصريًّا في شعرهم. ولا ريب في أن تصوير النبات يقتضي مزيداً من درجة الإدراك البصري عن تصوير الحيوان، مع قلته، مقارناً إلى تصوير الحيوان، في موروث الشعر العربي.

وفي (مدارات الأمكنة) يغلب العامّ من الموضوعات: كالبيداء، والبحر، والجبل، وما إليها، على تصوير المحدد والخاص. بيد أنه اتجاه يشمل كل مداراتهم التصويرية الأخرى أيضاً، حيث يلحظ ميلهم كل الميل إلى مجالات تصويرالكليّ والعموميّ والمطلق من الحسيّات، عن المحدد والخاص ودقيق التفصيلات.

ومن زاوية أخرى يلمح رباطان لمعظم هذه المدارات؛ وذلك أن منها ما يدور حول مصوَّرات دالة على: الجمال أو الخصب أو الإشراق، وبكلمة واحدة: (الفأل) والإقبال على الدنيا، ومنها ما يدور حول مصوَّرات دالة على ضد دلالات المصورات الأولى: كالليل والظلام الحرب والفقد والفراق والفقر والأسى. فإذا اصطلحنا على النوع الأول بـ (الفأل) ـ وعددنا ضمن هذا الرباط: مدارات تصوير المرأة، وما يلحق بها من الغزل بالمذكر، وصوت المرأة، ومدارات تصوير السحاب والمطر والبرق، وما يلحق بها كتصوير الريح والروض، ومدارات تصوير الصبح والفجر، وما يلحق بها كتصوير الشمس ـ ثم اصطلحنا على تسمية الرباط الثاني بـ (الشؤم) ـ ويدخل فيه: مدارات

تصوير الليل والظلام، ومدارات تصوير الحرب والأسلحة ـ ومنها الخيل التي سبق أن معظم تصويرها يأتي في سياقات تصوير الحرب، ومدارات أخرى: كمدار الرثاء، والدمع، وتصوير الفقير، والمجتمع، وتصوير الغربان ـ اجتمع في الرباط الأول (الفأل): (١٠٦ نماذج): لجميع هؤلاء الشعراء، واجتمع في الرباط الآخر (الشؤم): (١٤٠ نموذجاً): لجميع هؤلاء الشعراء كذلك. وناتج هذا أن نماذج الصور البصرية الحسية الدائرة على مداراتٍ دالة على (الشؤم) وما يتعلق به، تفوق كمًّا في شعرهم تلك النماذج الدائرة على (الفأل) وما يتعلق به.

فإن نظر إلى مجموع ما لكل شاعر من ذاك تبين ما يلي:

الشؤم	الفأل
(+) المعري : ٧٣ نموذجا	(ـ) بشار : ٤٦ نموذجا
(+) التطيلي : ٢٧	(+) المعري : ٢١
(ـ) بشار : ١٦	(+) التطيلي : ١٤
(+) البردوني : ١٦	(+) البردوني : ١٤
(ـ) الحصري : ٥	(ـ) الحصري : ٩
(ـ) العكوّك : ٣	(ـ) العكوّك : ٢
= ١٤٠	= ١٠٦

ومع أن مصطلحي (الفأل والشؤم) لا يتضمنان هنا الضدية التامة بينهما؛ لتداخل الموضوعات المندرجة تحتها واختلافها بين الشعراء، إلا أن نتيجة جلية تبرز من هاتين السلسلتين، هي أن (المعري) أكثرهم في عدد النماذج الدائرة على دوال الشؤم، وأن (بشاراً) أكثرهم عدداً في النماذج الدالة على معاني الفأل والإقبال على الحياة، لكن عدم الضدية التامة بين هذين المصطلحين كما أشير لا يتيح ظهور التعاكس المكاني بين الاتجاهين. وكذا تبدو غلبة نماذج الشؤم عند

(التطيلي) على نماذج الفأل. أما بقية الشعراء فالعلاقة بين نوعي نماذجهم متراوحة لا تبيح اتخاذها سند استنتاج في هذا الشأن. ومهما يكن ففي عموم هذا مؤشر مفيد من هذه الزاوية إلى اتجاهٍ مداري رئيس للصور البصرية في شعر العميان.

٢ ـ مدارات الدلالة المعنوية:

تتشكل المدارات المعنوية من ثلاث فئات، ويصدق على مدار الفئتين الأوليين منهما مصطلحا (الشؤم والفأل) كذلك، في حين تتجه الفئة الأخيرة وجهات آخر متفرقة:

١ ـ مدارات الشؤم: ٣ شعراء: ١٩ نموذجا.

٢ ـ مدارات الفأل: شاعران: ١١ نموذجا.

٣ ـ مدارات معنوية أخرى: ٣ شعراء: ٩ نماذج.

وبهذا ينكشف تصاقب الاتجاه المداري الرئيس للمعنويات مع الاتجاه المداري الرئيس للحسيات في زيادة النماذج الدائرة في فلك دوالّ الشؤم ـ مع

(جدول رقم ٢١: مدارات الشؤم)

المدار / الشاعر	خوف	موت	نفس مفارقة	جرائم وذنوب	صمت	ضعف	قلق	فقر	أساطير قرية	مجموع
بشار	١	###	###	###	###	###	###	###	###	١
العكوّك	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
المعري	###	٣	١	١	###	###	###	###	###	٥
الحصري	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
التطيلي	###	###	###	###	###	###	###	###	###	###
البردوني	١	١	###	###	٢	١	٤	١	٣	١٣
النماذج	٢	٤	١	١	٢	١	٤	١	٣	١٩

تنوع موضوعاتها وشيوعها بينهم ـ على النماذج الدائرة في فلك دوالّ الفأل: (الجدول رقم ٢١ و٢٢). كما يظهر من مقارنة (٢١) بـ (٢٢) ما سبق من اتجاه (بشار) المضاد لاتجاه (المعري) في ذلك: (١ـ٥)، (٥ ـ ٠). بينما يرجح الاتجاه إلى تصوير معاني الشؤم في صور (البردوني) على معاني الفأل. وحتى الفئة الأخيرة على انفراط موضوعاتها، (الجدول رقم ٢٣)، تأتي منبئة من خلال مداراتها عن تقابل الاتجاهين البشاري والعلائي.

ويبز (البردوني) زميليه (بشاراً والمعري) في مجموع نماذجه من هذه الفئات الثلاث، بله ينفرد بمعظم مدارات الفئة الأولى. ويغيب عن عموم المدارات المعنوية الشعراء الثلاثة الآخرون (العكّوك، والحصري، والتطيلي)، مما يدل على مفارقتهم زملاءهم في الميل إلى تصوير المعنويات، وقد يتبادر أن هذه النتيجة يقابلها لديهم مزيد اهتمام بالحسيات، بيد أن علاقة هذه الظواهر بحجم الشعر لكل شاعر يحمل على التحفّظ عن الركون إلى مثل هذه الاستنتاجات كما قُدّم القول، فلتتجه الموازنة بينهم في ما اشتركوا في الدوران عليه من الحسيّات، لتُطلعنا عودةٌ إلى المدارات الحسية على أن النسبة المئوية التقريبية لنماذج كل

(جدول رقم ٢٢: مدارات الفأل)

المدار / الشاعر	أمل	حب/ هوى	مجموع
بشـــار	###	٥	٥
العكوّك	###	###	###
المعـــري	###	###	###
الحصـري	###	###	###
التطيلـــي	###	###	###
البردوني	٢	٤	٦
النماذج	٢	٩	١١

(جدول رقم ٢٣: مدارات معنوية أخرى)

المدار / الشاعر	شعر/ كلام	نوم	وأي (وعد)	قلب/ ضمير	مجموع
بشـــار	١	١	١	###	٣
العكوّك	###	###	###	###	###
المعـــري	٢	###	###	١	٣
الحصـري	###	###	###	###	###
التطيلـــي	###	###	###	###	###
البردوني	٣	###	###	###	٣
النماذج	٦	١	١	١	٩

شاعر الحسية من مجموع أبيات صوره البصرية كالتالي(*):

(-) بشـــار : ١٣١ بيتـــا	:	٨٣	نموذجاً حسيّا	=	٦٣٪
(-) الحصـــري : ٢٢ بيتـــا	:	١٤	نموذجاً حسيّا	=	٦٣٪
(-) العكـــوّك : ١٦ بيتـــا	:	٩	نماذج حسية	=	٥٦,٥٪
(+) المعـــري : ٢٨٢ بيتـــا	:	١١٨	نموذجاً حسيّا	=	٤١٪
(+) التطيلـــي : ١٦٥ بيتـــا	:	٥٤	نموذجاً حسيّا	=	٣٢٪
(+) البـــردوني : ١٧٧ بيتـــا	:	٤١	نموذجاً حسيّا	=	٢٣٪

فكأن صور الشعراء الكُمه أكثر دوراناً على الحسيات من صور غير الكُمه، ومن الكُمه على الراجح (الحصري) و(العكوّك)، فقد قابل، إذن، غيابهما عن المدارات الدلالية المعنوية حضور متفوق في المدارات الحسية. بيد أن (التطيلي ـ غير الأكمه) لا يملك علة مماثلة لغيابه عن مدارات التصوير المعنوي، مثلما أن (بشاراً ــ الأكمه)، بالمقابل، يخالف ناتج هذا الاستقراء فتتفوق نسبة مدارات صوره الحسية والمعنوية على قدر متقارب. ولئن لم يكن من اطرادات النتائج الاتجاهية ما يتيح الخروج بتحديد مساراتها الثابتة، فحسب مسألة غياب (العكوّك) و(الحصري) و(التطيلي) عن مدارات الدلالة المعنوية أنها قد لفتت إلى مساقها العام الغالب، المتمثل في رجحان ميل الكُمه إلى المدارات الحسية على رصفائهم من غير الكُمه، الأمر الذي ربتما انعكس عند بعضهم تقصيراً كليًّا أو جزئيًّا عن تصوير المعنويات. وإذا كان الحسي هو مادة الصورة البصرية الأولى والأسهل، حتى على الأعمى ما دام في النهاية سيحاول تحويل المعنوي إلى مدرك حسي بصري ـ مما كان وراء تفوق تصوير الحسيات عموماً كثرة وتنوعاً وشيوعاً

(*) حذفت الكسور المئوية لعدم أهميتها هنا. واستثنيت أبيات الصور التقليدية الصرفة، كما ذكر في بداية الفصل.

بينهم على تصـويـر المعنـويات ــ فلَلكُمـه منهم أحـرى بـذاك من سـواهم من العميان؛ وهم المحجـوبون خِلقة عن المدرك البصري؛ إذن لتكلفوا إلى تصـوير عالم هم عنه محجوبـون، هو عالم الحسيات البصرية، وَصْلَه بعـالم آخر، هو عالم المعنويـات، فضلاً عن كون هذا الأخير لا يستقـل تماماً في تكوّنه عن مـدركات الإنسان البصرية، كما أكد (البردوني) ذلك من قبل[1].

٣ ـ الإخـراج:

تنعقد الصلـة بين الصور البصريـة ومصوراتها بأربع طـرق إخراجيـة رئيسة: علاقـة التشخيص، وعلاقة التجسيـد، وعلاقـة التخييل، وعلاقة المحـاكاة. ومصطلح (التشخيص) قـد يطلق على نسبة صفـات البشر إلى الأفكار المجـردة أو ما لا يتصف بالحياة، كتشخيص الفضائل والرذائل في المسرح الأخلاقي، أو مخاطبة الطبيعـة كأنها شخص يسمع ويستجيب[2]. ولكن المصطلح سيتحدد هـاهنا في إخـراج المدلـول المعنـوي المجرد، أو الحسي غير المبصَر، في شخـوص حسيّة بصرية؛ فالأول كقول (بشار)[3]:

فنبّهني زيـــدٌ فقمـــتُ إليهما   أَجُرّ أسابيّ الكَـرى غيرَ مُرْقَدِ

والآخر كقول (البردوني)[4]:

حَمـامُ من الأغنيات   على جَـدولٍ ممـرعِ

وكثيراً ما يستعمل (التجسيد) مرادفاً للتشخيص في المفهوم[5]، غير أنه سيقصد

---

(١) راجع قوله إنه يتصور للمعنويات ألواناً: ١١٠.
(٢) انظر: وهبة: معجم المصطلحات العربية: ١٠٢.
(٣) ٢/ ٢٠٤.
(٤) مدينة الغد: ١٩.
(٥) انظر: وهبة: م. ن.

به إخراج المدلول الحسي المبصَر، الذي لا جسد لـه: كالظلام والضوء ونحوهما، في صور حسيّة بصرية مجسّدة، نحو قول (المعري)[1]:

٩ - فخرّقن ثوبَ الليل حتى كأنني أطـــرتُ بها من جـــانبيــه شَرارا

أو قوله[2]:

١٣ - فكاد الفجرُ تشربهُ المطايا وتُملأُ منـه أسقيـةٌ شِنـانُ

أمـا (التخييل): فيعـد المقـابل العـربي القـديـم لمصطلح (الخيـال) في العصر الحديث. وكـان قـد انتقل من دائرة الفلسفـة إلى الشعـر على يـد (الفـارابي - ٣٣٩هـ = ٩٥٠م)، ليبلغ عنـد (القرطـاجني - ٦٨٤هـ = ١٢٨٥م) أقصى درجات وضوحه، دالاً على أثر الشعر على المتلقي[3]. لكنه يقترن بـ (المحاكاة) في مثل قوله: «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة»[4]، أو قوله: «المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحلّ القبول، بما فيـه من حسن المحاكـاة والهيئة»[5]. ذلك أن مصطلح (المحـاكاة) كان قد انتقل عن نظرية (أرسطو) في الشعر - حيث كانت دلالته قريبة جدًّا من فكرة الخلق والإبداع؛ إذ يعرّف المحاكـاة، لا على أنها تقليد لواقع محسوس، بل بـوصفهـا تقـديماً للكليـات، التي تمثّل طـرق التفكير والشعـور والعمل لـدى البشر، تقديماً حيًّا، كما تظهـر في كل زمان ومكان[6] - ليدل لـدى بعض النقاد

---

(١)، (٢) السقط: ٦٢٣، ١٨٢.

(٣) انظر: عصفور: ٢١ -.

(٤)، (٥) القرطـاجني: منهاج البلغـاء وسراج الأدباء. تحقيق/ محمـد الحبيب ابن الخوجة. ط. (٢) دار الغرب الإسلامي - بيروت: ١٩٨١م: 21, 294.

(٦) انظر: وهبة: م. ن: ٣٣٨-٣٣٩.

العرب القدامى على (التشبيه) المباشر ومحاكاة الواقع المحسوس[1]. على أن الدارس سيصطلح بـ (التخييل) على تلك الصور التي يخرج الشاعر المدلول الواقعي فيها في صورة خيالية، كما في قول (التطيلي)[2]:

١٩ - وكأن النجوم في غَبَش الصبح (م) وقد لفّها فُرادى بتُومِ
٢٠ - أعينُ العاشقين أدهشها البين (م) فأغْضت بين الضنا والوجومِ

أو قول (البردوني)[3]:

وكالثلج فوق احتضار الطيور تراخَتْ على مقلتيها العشايا

. . . .

ويجثو الصباح مليًّا يرُشُّ شبابيكها بأرقّ التحايا
وتحمل عن وهْج أسمارها رياحُ الدجى هودجاً من حكايا

وفي مقابل (التخييل) (المحاكاة): التي يُعنى بها هنا: إخراج المدلول الحسيّ البصري في صورة تحاكي واقعه الحسيّ، مستهدفة نقله بأمانة، من نحو قول (الحصري)[4]:

جنا الورد ذا أم خدك المتضرّجُ.. جنيتُ بلثمي.. فالشقيقُ بنفسجُ

أو (العكوّك)[5] في وصف فرس:

١٣ - مُرْتَهِجٌ يرتجّ في أقطاره كالماء جالت فيه ريحٌ فاضطربْ

---

(١) انظر: عصفور: ٢٠٢ ـ، ٣٣٧ ـ، ٤٠٦ ـ.
(٢) ١٦٥.
(٣) مدينة الغد: ٤٨ ـ ٤٩.
(٤) 107.
(٥) ٣٣.

ويتضح من هـذا أن (التخييل) و(المحـاكـاة) هما البـوابتـان الإخـراجيّتـان الرئيستـان حسب هذا التصنيف، لشمولهما ــ وبخاصة التخييل ـ بـابي الإخراج الآخرين (التشخيص) و(التجسيد).

وهكذا فإن المصـوِّر إما أن يكـون معنويًّا، أو حسيًّـا غير بصري، فسبيله إلى الإخراج البصري: التشخيـص، أو أن يكون حسيًّـا بصريًّا غير مجسّـد فسبيله: التجسيـد أو التخييل أو المحاكـاة، أو أن يكـون حسيًّا بصريًّـا مجسّداً فسبيلـه: التخييل أو المحاكـاة. وعند سبر هذه السبل الأربع التي يسلكونها لعقـد الصلة بين دوالّ صـورهم ومـدلـولاتها، وقيـاس نِسبهـا من كـامل أبيـات صـورهم البصريـة، ينتج (الجدول رقم ٢٤)، وفيـه يتضح أن (التخييل) أكبر سبلهم.

(جدول رقم ٢٤: الإخـــراج)

الإخراج / الشاعر	تخييل		تشخيص		تجسيد		محاكاة	
	و	ن	و	ن	و	ن	و	ن
بشار ٢٠٤ أبيات	١٢	٪٥	٣٢	٪١٥	٨	٪٣	٢٨	٪١٣
العكوّك ٢٤ بيتا	٤	٪١٦	###	###	٢	٪٨	٧	٪٢٩
المعري ٣٩٢ بيتا	١٠٤	٪٢٦	٣٩	٪٩	٤٦	٪١١	٤٢	٪١٠
الحصري ٣٢ بيتا	١٢	٪٣٧,٥	٣	٪٩	٥	٪١٥	٢	٪٦,٢٥
التطيلي ٢٠٥ أبيات	٤٨	٪٢٣	٨٩	٪٤٣	٨	٪٣	١٩	٪٩
البردوني ١٨٩ بيتا	١٤١	٪٧٤	٨٧	٪٤٦	٤٤	٪٢٣	١١	٪٥
المجموع ١٠٤٦ بيتا	٣٢١	٪٣٠	٢٥٠	٪٢٣	١١٣	٪١٠	١٠٩	٪١٠

يليه (التشخيص) ثم (التجسيد) ثم (المحاكاة). وارتفاع نسبة التخييل يكشف ماهية تعاملهم مع الحسيات؛ من حيث هو تخييل لها أكثر بكثير من كونه محاكاة؛ إذ إن تصوير الحسي ــ وإن بدا أقرب منالاً حتى للأعمى من مقارنة عالم المعنويات بعالم الحسيات ــ يظل متعذراً عليه لعاهته أن يخوض فيه تجسيداً أو محاكاة؛ فيطلق لخياله العنان في تصويره. وحين الموازنة بين هؤلاء الشعراء في اتباع هذه السبل الإخراجية يظهر علوّ قدم (البردوني) في التخييل والتشخيص والتجسيد، ثم يتبدى أن ذاك اتجاه عام يغلب فيه الازدياد كلما تأخر زمن الشاعر، ويبرز بصفة خاصة في التخييل. هذا في حين يبزهم (العكوّك) في المحاكاة، يتلوه (بشار)، ثم (المعري)، فـ (التطيلي)، فـ (الحصري)، فـ (البردوني)؛ مما يظهر المحاكاة معاكسة في اتجاهها اتجاه التخييل؛ تتناقص كلما كان الشاعر متأخراً زمنيّا. فإذا استذكرنا موقف القدماء من فن التصوير، القائم على نظرية المحاكاة المغلوطة، ثم ما توالت على إثره من تيارات انزياحية ترى في الفن تخييلاً للواقع لا محض محاكاة[1]، أمكن التماس العلة في ازدياد التخييل ورديفيه التشخيص والتجسيد عند المتأخرين عن نسبته عند القدماء(*).

■ □ ■

---

(١) انظر مثلاً: عصفور: ١٨٨ ــ، والغذّامي - عبد الله: من المشاكلة إلى الاختلاف: «العمودية والنصوصية» في النقد العربي. مجلة (التوباد)، م٢ ع٣ ــ ٤، رجب ــ ذو الحجة ١٤٠٩هـ = مارس/ أغسطس ١٩٨٩م: ص ٥٠ ـ.

(*) ومن هذا كانت الاستعارة في صور المتأخرين أكثف منها في صور القدماء، ومكانتها من الأدوات الفنية أعلى كذلك. (راجع: ٤٣ ـ الفصل الأول).

ومنتوج هذا الفصل :

١ - غلبة مدارات الدلالة الحسيّة على المعنوية .

٢ - المشترك الأكبر من مدارات الدلالة الحسية :

أ - مدارات تصوير الإنسان .

ب - السماء والأجواء .

ج - الحرب والأسلحة .

يستمدون في الأولى حسهم الإنساني، وفي معظم الأخريين ثقافتهم .

٣ - يشمل المدارات الحسية ميل غالب نحو تصوير الكلي والعام والمطلق .

٤ - يتفق الاتجاه المداري الرئيس للمعنويات مع نظيره الحسي في رجحان النماذج الدائرة في فلك دوالّ (الشؤم) على الدائرة في فلك دوالّ (الفأل) .

٥ - نسبة دوران صور الكُمه على الحسيات تظهر أكبر من نسبة دوران صور غير الكُمه عليها، يقابل ذلك لديهم قصور كلي أو جزئي أحياناً في الدوران على المعنويات .

٦ - (التخييل): هو أوسع مخارجهم إلى التصوير البصري، على حين تمثل (المحاكاة) مخرجاً ضيّقاً إليه .



الفصل الرابع

النماذج النمطيّة

النماذج النمطيّة

بعد دراسة الصور البصرية في شعر العميان من حيث معجمها الفني ومركبها الإبداعي ومداراتها الدلالية، يكتمل بحث جزئياتها ومركباتها شكلاً وموضوعًا، ويتأسس بذلك ميدان استكشاف للنظام الكلّي الذي يحكمها، مما يقتضي إعادة الاستقراء عبر مراحل الدراسة المنجزة في الفصول الثلاثة الماضية، بهدف استخراج الخيوط المشتركة الكلية، لاستنباط النسق الذهني الذي يقف وراء الصور، ويطبعها بطابعه. وتلك هي المهمة المنوطة بهذا الفصل.

ويلزم التفريق بدءًا بين مدلول النماذج النمطية هاهنا ومدلول النمطيات كما طرقت في الفصل الثاني من هذا البحث، إذ كانت تلك أنماط الجانب التركيبي من الصور البصرية في حين يشمل مصطلحها في هذا الفصل كلية التجربة التصويرية البصرية عند العميان.

ويتألف النموذج من ظواهر رُصد التقاؤهم فيها، على مستوى دوالّ النصوص مفردة ومركبة أو على مستوى المدلولات، مكونة وحدتها الخاصة ضمن إطار النموذج، الذي يتضافر بدوره مع النماذج الأخرى لإرساء النظام الكلي العام. وبذا نقف آخر الأمر على شبكة من العلاقات تبعث على تدبّر منطقيتها الفنية والذهنية. فليست النماذج المقصودة هنا إذن نماذج شعرية بل هي نماذج من القواعد التي تأتت من محصول الفصول الثلاثة المدروسة، شريطة أن تمثل في نطاقها الجزئي نمطًا مشتركًا بين الشعراء العميان بصفة اطّرادية أو في الأقل غالبة، حتى تصلح لبنةً في بناء نظامهم التصويري

الشمولي. وإذ تدخل القاعدة في النموذج النمطي تكتسب إلى نمطيتها الجزئية نمطيتها النظامية العليا، بالقدر نفسه الذي تُكسب به قواعد أخرى داخل وحدتها ثم داخل النظام كله، في علاقة تفاعلية تكاملية تُسْلم في النهاية إلى أسّ النظام وجوهره.

ومن هنا فإن اكتشاف النماذج النمطية يمر بثلاث خطوات رئيسة، تقوم الأولى باستخلاص المظاهر المتفق عليها بينهم في المعجم والمركب والدلالة، ومن ثم يكون على الخطوة الثانية النظر في علائق التشابه والاختلاف بين تلك الظواهر مما ينشئ نماذجها النمطية، وفي الخطوة الثالثة تسعى الدراسة إلى استنباط الجهاز المركزي الذي تعمل فيه تلك النماذج.

١ :

بالعودة إلى مضامين الفصول الماضية تبرز في كل فصل نتائج نمطية أساس نسوقها على التوالي فيما يلي:

(الفصل الأول ـ المعجم الفني)

- «تمثل الألوان الأربعة (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر) القاسم المشترك الأعظم بين ألوان الصور البصرية في شعر العميان».

- «تتصدر الأدوات الثلاث (التشبيه، والاستعارة، والموسيقى التصويرية) قائمة الأدوات لديهم منفردين ومجتمعين».

- «أكثر استعاراتهم: (الاستعارة المكنية التخييلية)».

(الفصل الثاني ـ المركب الإبداعي)

- «يقفـون في الأغلب الأعم من الأنماط التقليـديـة البـلاغيـة عنـد حـدود المحاكاة التبعية للنصوص».

- «وجدوا في رمزية (الأنماط التقليدية الرمزية) متنفسًا للإبداع».

- «أنماط المركب الإبداعي في صـور العميان البصرية تنتظم في أربعـة حقول رئيسة: (الظلام ـ الضوء ـ المرأة ـ الألوان والأشكال)».

- «تشملهم طبيعة نفسية تنبثق عنها مركبات صورهم البصرية عن الظلام».

(الفصل الثالث ـ مدارات الدلالة)

- «غلبة مدارات الدلالة الحسيّة على المعنوية».

- «المشترك الأكبر من مدارات الـدلالة الحسية: مدارات تصـوير الإنسان، ومدارات تصوير السماء والأجواء، ومدارات تصوير الحرب والأسلحة».

- «يشمل المدارات الحسية ميل غالب نحو تصوير الكلي والعام والمطلق».

- «تـرجع النماذج الـدائرة في فلـك دوالّ (الشـؤم) الـدائرة في فلك دوالّ (الفأل)، حسيًّا ومعنويًّا».

- «(التخييل): هو أوسع مخارجهم إلى التصوير البصري».

- «(المحاكاة): مخرج ضيّق إلى تصويرهم البصري».

٢ :

وبتقصي الروابط بين نتـائج دراسة الصور البصريـة المعروضة تبرز منهـا حُزَم

من الانتماءات الدلالية المتحدة تحت جانب من جوانب العملية الإبداعية: من البناء الفني الظاهر إلى البواعث النفسية الخفية؛ فتتشخص من ذاك نماذج نمطية متفق عليها بين هؤلاء الشعراء، في عناصر صورهم، وتراكيبها الإبداعية، ودلالاتها الخارجية والضمنية، ملحوظًا ما بين موادها من صلات عضوية تقوم على أساسها وحدة البنية النموذجية:

(النموذج النمطي الأول ـ [وحدة البناء])

ـ الأبيض ـ الأسود ـ المائي ـ الأحمر	(المعجم)
ـ الظلام ـ الضوء ـ المرأة ـ الألوان والأشكال	(المركب)
ـ الإنسان ـ السماء ـ الحرب	(الدلالة)

ففي هذا النموذج الأول تمْثل تلك الصلات بين نمطيات المعجم والمركب والدلالة، على المستوى الواحد منها وعلى المستويات الثلاثة. وإن بدت بعض تعارضات: بين (السواد) و(البياض) مثلاً أو بين (الظلام) و(الضوء)، فهي مشروطة بمدى اطراد نمطيتها، ثم بسياقاتها التي تتكشف عن انسجامها في وحدة النموذج أو في الأقل عدم تعارضها مع جهازه الإجمالي. فبادئ ذي بدء لا بد من تصفية وحدة النموذج مما لا يحظى من موادها باطراد تام أو غالب بين أولاء الشعراء، للخلوص إلى الصالح منها لاتخاذه قواعد مشتركة بينهم. وعليه يجب استبعاد (الضوء) من الأنماط التركيبية لكونه خاصًّا بـ (المعري) و(التطيلي)، وكذا أنماط (الألوان والأشكال) التي تخص (المعري) و(التطيلي) و(الحصري)، وهاتان النمطيتان تستتبعان اللون (المائي)؛ الذي يرتبط بهما بصفة رئيسة. وبذا تبقى مكونات هذه الوحدة على النحو التالي:

ـ الأبيض ـ الأسود ـ الأحمر	(المعجم)
ـ الظلام - المرأة	(المركب)
ـ الإنسان ـ السماء ـ الحرب	(الدلالة)

فهذه هي نواة البناء الفني في الصورة البصرية في شعر العميان. فالألوان الثلاثة (الأبيض والأسود والأحمر) مشتركة في صورهم جميعًا، وتتصدر قائمة الألوان عندهم منفردين ومجتمعين[١]. مثلما أن (الظلام) أكبر أنماطهم التركيبية ويحتل مكانته في صور كل شاعر منهم. وأنماط المركبات في تصوير (المرأة) لا يغيب عنها إلا (المعري) و(الحصري)[٢]. أما في (مدارات الدلالة) فمدارات تصوير (الإنسان) مشتركة بينهم جميعًا، ومدارات (السماء والأجواء وما يتعلق بهما) لا ينِدّ عنها سوى (الحصري)، ومدارات (الحرب) لا ينِدّ عنها غير (الحصري) و(البردوني)[٣]. فبهذا يمكن القول: إن هذه العناصر البنائية من الفصول الثلاثة ذروة ما يتفقون فيه اطرادًا أو رجحانا.

فلتنصرف العناية إذن إلى سياقات هذه المكوِّنات إرهاصًا للتعرف على الرابط الذي يجعل منها وحدة جامعة بينهم؛ إذ تنتفي الاعتباطية في مثل هذا التواتر عن مرامات التعليل. فاللون (الأسود): رمز في التراث العربي: للشرّ، والقبح، والموت، وبعكسه تقريبًا اللون (الأبيض)؛ فمما يرمز إليه: الطهر، والبراءة، والفأل، والرضا، والسلام، مع أنه أيضًا: لون كفن الموت، غير أن رمزيته في ذاك تناقض رمزية السواد تلك[٤]؛ لارتباطه برمزياته الأخرى

---

(١) راجع: ١١ ـ ١٢.
(٢) راجع: ٧٨ ـ، ١٠٢ ـ.
(٣) راجع: ١٢٩ ـ ١٣١.
(٤) انظر: عمر ـ أحمد مختار: 42-47، وراجع ما سبق: ١٠.

المذكورة. ومعظم استخداماته في صورهم للتعبير عن الجمال، فيدخل في تصوير المرأة كثيرًا(*)، لكنه يدخل كذلك في تصوير الحرب والأسلحة؛ للإيحاء بصرامة السلاح كما في وصف السيف، أو لاستثارة الإحساس بدرامية المشهد الحربي. كما يوظف أيضًا لتشخيص التنافر في مركب الصورة عندما يوازى بالسواد، مثلما اتضح من تصوير الليل عند (المعري) بـ «عروس من الزنج عليها قلائد من جمان»[1]. ومن هنا فإنه كثيرًا ما يبدو في صورهم مسخرًا لإبراز السواد يخدمه لتوطيد الإحساس المتنامي به، ويدل على هذا أنه ـ برغم كثافة استخدامه التي تجاوز كثافة استخدام اللون الأسود في معجم صورهم الفني: (٧٪ ـ ٦٪) ـ لم يكوّن نمطًا أو حتى شبه نمط، في الحين الذي كوّن السواد من خلال نمطية (الظلام) وحدها أكبر النمطيات التركيبية وأكثرها شيوعًا لديهم. فكأنما البياض غالبًا ضرورة لوجود السواد ورمزيته لا لما يحمل لذاته من مغزى في وحدة النموذج النمطي الأول. ومن وجه آخر فإنه إذا كان اللون الأسود هو حالة انعدام اللون أصلاً؛ من حيث إن اللون يُحدث ضوءًا، فيستدل على السواد/ الظلام من عدم الإحساس باللون/ الضوء، فإن البياض يتكون من خليط الأشعة الملونة من (الأحمر) إلى (البنفسجي)، وتستقبله العين بمجموعات الأعصاب الثلاث الحسّاسة (للأحمر، والأزرق، والأخضر) بدرجة واحدة[2]؛ وبناء عليه فإن اللونين شريكان في كونهما في نقطة (اللا لون)؛ لانعدام الألوان بالكلية في السواد أو تشوّشها في البياض.

(*) على أن معنيي (الجمال، والمرأة) كثيرًا ما يأتيان متلبسين في تصويرهم بنقائض دلالية باطنة لا تدع منهما سوى الظاهر، كما سيرد بعد سطور.

(1) راجع: ٩١ـ.

(2) انظر: عبد الرحيم ـ أمينة: ١٥٢ ـ ١٥٣، وراجع ما سبق: ١٣.

أمـا (اللـون الأحمر) فهـو رامـز: للخطــر، والغضب، والغـوايـة الجنسيـة، والجمال، ونحـوها من الإيحاءات النفسيـة الخاصـة. وكثيرًا مـا ورد عند العـرب بمعنى (الأبيض)[1]. وفي الـوقت نفسـه يلمـح الشبـه بين (الأحمر) و(الأسـود) من: دلالة «الخطـر، والغضب، والغوايـة» في الأول، ودلالة «الشر، والموت» في الآخـر، وهو شبـه يطغى على الاختـلاف بينهما المتأتي من دلالة (الحمـرة) على: «الجمال» ودلالـة (السـواد) على: «القبح»؛ وبخـاصـة أن الجمال قـد يعني في بعض أحـواله الغـواية والخطـر كما تبينَ من سياقـه في عنصر تصويـر المرأة[2].

وبهذا تؤول الألـوان الثلاثـة، ولا سيما عند العميـان، إلى وحدة رمـزية غـالبة، وكأنها في حقيقتهـا بـرغم ثـلاثيتهـا لـون واحـد هـو (الأسـود)، بإيحائه بـالشر والموت. ومع قيـام علاقـة فيزيـائية بين هـذه الألـوان الثلاثـة أيضًا لكـونها من العـائلـة اللـونيـة الحمـراء[3]، وكـونها من أكثـر الألــوان استقـرارًا وشهـرة في دلالتها[4]، إلا أن ما ظلّ عند العرب في مفهـومها، مع ذلك، من اضطراب ما يزال مـؤكدًا على استحالتها عنـد شاعر أعمى إلى محض رموز نفسيـة، تستند في استخدامهـا، أكثر ما تستنـد، على هذه المثقوفـات الدلالية المجـردة عن هيمنة المعنى الحسي، تـزداد في نفسـه عمقـًا كما شهــد بــذلك(البردوني) في نص سالف[5].

وفي المستوى الثـاني من هذا النمـوذج تنتقل دلالات تلك المفـردات المعجمية

---

(١) انظر: ابن منظور: (حمر).

(٢) راجع: ١١٣ ـ.

(٣) راجع: ١٣ ـ ١٤.

(٤) انظر: عمر ـ أحمد مختار: 41-51.

(٥) راجع: ١١٠.

إلى مركبات الصورة الإبداعية؛ فتتحول رموز السواد إلى نمطية تصوير الظلام، التي تشملهم ذهنيًّا وتعبيريًّا، وتجسد الفزع النفسي والقلق الوجودي الذي يستوطن طوايا وجداناتهم حيال الحياة والأحياء وحيال أنفسهم أيضًا[1]. وكذا انتقلت رمزية اللون (الأحمر) في المستوى الأول إلى مركب تصوير (المرأة) في المستوى الثاني، فكانت رمز جمال غامض مريب يحوك حبائل الغواية الشيطانية، فإذا الملامح منها والحركات نذر الخطر المبيّت: (حيّة) كانت، أو (جنية)، أو (برقًا)، أو (سرابًا)[2]، تشتد عندهم هذه الرموز الموروثة، بأبعادها القومية والإنسانية، إلحاحًا وعمقًا لخاصية إحساسهم بالحواجز بين رغائبهم وأهلية الاتصال بما يحلمون به من رغيد متع المبصرين في عالم المرأة.

وفي مستوى الدلالة يلحظ الرباط الداخلي بين مداراتها في استنادها على ثروة تراثية غنية، متمثلة في: الغزل، والمدح، والرثاء، في مدارات (الإنسان)، وفي وصف السحاب، والمطر، والبرق، والشمس.. وغيرها، في مدارات (السماء)، مضافًا إلى ذلك تعويلهم على تركيب المعلومات الثقافية عن الكواكب والنجوم وما إليها، وفي (الحرب) ينهلون من ديوان الحماسة العربية ما ينهلون في وصف الأسلحة والوقائع. لا زعمًا أن كل ما دار من صورهم في هذه الموضوعات الثلاثة كذلك، بل هو الغالب على صورها، ولا سيما في موضوعي السماء والحرب كما بُيّن من قبل[3]. فهناك إذن رابط داخلي يجمع هذه المدارات الدلالية الثلاثة هو الرابط الثقافي الذي يدعم وجود معظم محتوياتها. ومن طرف آخر، يجمع بين هذه المدارات الثلاثة اتصافها بالعمومية والكلية، وهو

---

(١)، (٢) راجع: ٧٨ ـ، ١٠٢ ـ.
(٣) راجع: ١٢٩ ـ، ٢٩ ـ، ١١٩ ـ.

الاتجاه الذي يسود مـدارات الدلالة لديهم بصفة شاملـة . وإزاء هذين الرابطين الداخليين رابط خارجي يصل هذا المستوى بـالمستويين السابقين ، يلمس ماديًّا ورمزيًّا بين عناصره وعناصرهما ، وذلك في شبكة من العلاقات التالية :

#ـ الإنسان :	← المرأة ← الأحمر ← الأبيض ← الأسود
#ـ السماء :	← الظلام ← الأسود ← الأبيض ← الأحمر
#ـ الحرب :	← الظلام ← (المرأة) ← الأسود ← الأحمر ← الأبيض

فتصـوير (المرأة) هـو أكبر مكوِّنـات مدارات الإنسـان ، ويتصل رمزيًّـا باللـون (الأحمر) ؛ مما يؤهله للتقديم على اللونين الآخرين في العلاقة بمدارات الإنسان ، أو بالحريّ مدارات المرأة .

وعـلاقة مـدارات تصويـر (السماء) تقوم مـن خلال مـركب تصويـر (الليل والظلام) ، وهـو من أكبر موضـوعاتها ، ومن ثَم بـاللون (الأسـود) ، ثُم اللونين الآخرين .

أمـا مـدارات تصـويـر (الحرب) فهي تتصل بمستـويـي المركب الإبـداعي والمعجم الفني بكافة مكونـاتها اتصالاً تبادليًّا ؛ بسبب علاقتها الماديـة والرمزية بمركب الظلام ؛ إذ رأينا كيف كانوا يصورون الظلام حربًا ، فكان من أنماطهم في ذاك : (الجيش/ الظلام) و(الظلام/ الجيش) في صيغتين تركيبيتين مزدوجتين[1] ، مما ينشئ هذه العلاقة الرمزيـة المتبادلة بين دلالة الحرب ومركب الظلام . في حين تبدو العلاقة بين دلالة الحرب ومركب تصوير (المرأة) خفية نسبيًّا ، إلا أنها تسفر

(١) راجع : ٨٢ .

عن ذاتها بتذكر مـاهية نظرتهم إلى المرأة، التي يوصل إليهـا تتبع أنماط صورها في شعرهم؛ من حيث هي مصدر جذب وغواية وخطر، ومكمن خطورتها في شدة (أسرها)، الـذي يجعل منهـا: «حُبابًـا»، أو «سَرابًا»، أو «بـرقًا»، أو «سـاحرة جنّ»: (غولاً)، «. . . أو بين ذاك أجلّ أمرا»[١]؛ أي: (حربًا)، بل إن الحرب لتبدو أضيق من أن تحيط بـرمزيـاتها تلك، ولعله لهذا جاء تصـوير (بشـار) ـ في مركّب لم يكوّن نمطًا ـ الحرب امرأة؛ إذ قال[٢]:

وكيف أسقى على الريحان متكئًا والحربُ حـاسرةُ الخدين والجيـدِ

فهذه الصورة ــ سواء أكانت رمزيتها ذهنيـة أم حتى جاز القول بأنها ذات أصل أسطوري قـديم مرتبط بفكرة (المرأة المحـاربة)[٣] ـ تدل على وجـود تلك الصلة الرمزية التبادلية بين الحرب ونمط المرأة في هذا النموذج.

وواضحـة علاقـة (الحرب) بعنـاصر المعجم الفني اللـونية، التي تـدخل في تكوين موضوعاتها ماديًا ورمزيًا.

ولمّا كانت مفردات المستـوى المعجمي مواد أساسية لعمـوم الصور البصرية، كان طبعيًـا أن تكون ذات عـلاقة بمكونـات المستوى الـدلالي على نحو مشترك بينهم جميعًـا، غير ما قد يظهـر من اختـلاف في أولوياتها حسـب المدار الدلالي المرتبطة بـه، بما يتحدد من عـلاقته، هو الآخـر، بالمركب الإبـداعي في المستوى الثاني.

فالـوحدة إذن بين هـذه القواعـد البنائية في النمـوذج النمطي، الأول ليست

---

(١) راجع: ١١٣ ـ.
(٢) ٣/ ١٥٤.
(٣) انظر عن هذه الفكرة مثلاً: البطل: ٨٢ ـ.

خارجية، تشد أُطُر البناء في مستوياته الثلاثة فحسب، بل هي كذلك وحدة عضوية داخل المستوى الواحد ثم بين المستويات الثلاثة.

ومن تحليل بنيات هذا النموذج يتراءى خيط واحد يجمعها، وهو: هذه السوداوية التي ظلت تسيطر على النموذج في كل جزئية من جزئياته في صراحة أو خفاء، فجاء النموذج كله موسومًا بميسمها النفسي.

●○●

(النموذج النمطي الثاني - [وحدة الأدوات])

- التشبيه - الاستعارة - الموسيقى التصويرية	(المعجم)
- «غلبة مدارات الدلالة الحسيّة على المعنوية»	(الدلالة)

وقد يكون غنيًّا عن القول إن العلاقة بين مستويي هذا النموذج ناجمة عن الاتفاق بين الزيادة في مدارات (الدلالة الحسية) و(تقدم التشبيه) على الأدوات الفنية الأخرى، ولا سيما الاستعارة؛ وذلك أن مجال التشبيه البصري يتسع غالبًا في الحسيات أكثر منه في المعنويات، ويزداد بازدياد مداراتها.

●○●

(النموذج النمطي الثالث - [وحدة الأداء - ١])

- «يقفون في الأنماط البلاغية التقليدية عند محاكاة النصوص»	(المركب)
- «(المحاكاة): مخرج ضيّق إلى تصويرهم البصري»	(الدلالة)

(النموذج النمطي الرابع ـ [وحدة الأداء ـ ٢])

ـ «أكثر استعاراتهم: (التخييلية)»	(المعجم)
ـ «وجدوا في (الأنماط التقليدية الرمزية) متنفسًا للإبداع»	(المركب)
ـ الكلي/ العام/ المطلق	(الدلالة)
ـ «(التخييل): هو أوسع مخارجهم إلى التصوير البصري»	(الدلالة)

وهذان النموذجان متكاملان في رسم النظام الأدائي في صور العميان البصرية، من حيث علاقته بالواقع أو تحليقه في الخيال؛ ففي [وحدة الأداء ـ ١] يتضح أن محاكاة النصوص تتركز في أنماطهم البلاغية التقليدية، بينما «يجدون في رمزية الأنماط التقليدية الرمزية متنفسًا للإبداع»، كما في [وحدة الأداء ـ ٢]؛ ولمّا كانوا في الأنماط البلاغية التقليدية يقفون عند حدود المحاكاة التبعية للنصوص غالبًا، كانت محاكاة الواقع في هذه الأنماط ـ ومظنة تلك المحاكاة فيها أكثر من سواها ـ ليست، في حقيقتها، محاكاة ذاتية مباشرة للواقع، بل هي محاكاة نصوص تحاكي الواقع؛ وهذا ما يزيد دائرة المحاكاة ضيقًا على ما فيها من ضيق. ذاك في مقابل كون (التخييل): «هو أوسع مخارجهم إلى التصوير البصري». وهذا يعني بُعد ما بين الصورة البصرية في شعر العميان والواقع. ثم تأتي القاعدتان الأخريان في [وحدة الأداء ـ ٢] ـ وهما: الميل إلى (الاستعارات التخييلية)، والميل إلى تصور (الكلي والعام والمطلق) من الحسيات ـ لتؤكدان ذلك.

وربما تراءى لوهلة أولى تعارض بين مؤدى وحدة الأدوات في النموذج النمطي الثاني: (إلى تقدم التشبيه وغلبة المدارات الحسية على المعنوية) ـ ووحدة الأداء في هذين النموذجين الثالث والرابع: (إلى سعة التخييل وضيق

المحاكـاة)، لولا تحديـد مصطلح (التخييل) بـ«نقـل المدلول الواقعـي في صورة خيـالية»، ومصطلـح (المحاكـاة) بــ«إخـراج المدلول الحسي البصري في صـورة تحاكي واقعه المحسـوس مستهدفة نقله بـأمانة»؛ إذ ليس التشبيه ــ المتقدم على الأدوات الفنيـة الأخرى في صـورهـم ــ بـالضرورة أداة محاكـاة فيتعارض ومفهـوم التخييل؛ فصورة كقول (المَعري) مثلاً[1]:

٧ ـ ليلتـي هذه عروسٌ من الـزنج   عليهـــا قـــلائد من جُمانِ

استُخدم فيهـا (التشبيه البليغ) استخدامًا تخييليًّـا محمّلاً بشتى الرمـوز مما أُتي على وصفه. أمـا المدارات الحسيةفهي مادة التخييل لديهم؛ من حيث هـو وليد الاتجاه إلى الزيادة في الحسيـات، تخييلاً لها لا محاكاة[2]؛ لأن صفة الحْسية فيها إنما هي من حيث الدلالـة الوضعية لمدارات الصـور، وإلا فهي تَحُول في صورهم رمـوزًا وأخيلــة تتماهى بما يعتلج في أنفسهم من هــواجس الـرعب من الــواقع وطموحـات الانعتاق عن إشراكـه، وهو مـا انجلى أمره في الفصل الثـاني. فهم ينطلقـون إذن مـن الحسيـات، لكونها أقـرب لهم إلى التصويـر البصري من المعنويات ـ لِعِلَّة مضى بيانها[3] ـ ولكن ذلك يتم في عملية تجاوزية تجرد الواقع من واقعيتـه المباشرة إلى رحـب إحساسـاتهم الخاصـة به؛ فينبني عـالمًا آخـر من التخييل والترميز.

ومن هذين النمـوذجين يُستنتج أن العميان نـزّاعون إلى الانفصـام عن الواقع واصطناع عـالمهم الخيالي الخاص، وهذا النـزوع طبعي في مبدئه؛ يعمـدون إليه اضطرارًا وقـد حتمته عليهم آفتهم العضـوية ــ مع أنهم قد استطـاعوا في بعض

(١) السقط: ٤٢٩.

(٢) راجع: ١٤٤ مما سبق.

(٣) راجع: ١٢٨ م. ن.

صورهم أن يستغلوا معارفهم الثقافيـة عن الواقع البصري في تركيب صور تحاكيه أو تدنو منه[1] ـ غير أن عوامل أخرى، في غضون ذلك، كانت تأخذ دورها في تجذيـر هذا الانـزواء عن الواقع، أيِّ واقعٍ، لا الـواقع البصري وحده وذلك مـا يسفر عنه لاحقًا (النموذج النمطي الخامس):

(النموذج النمطي الخامس ـ [الوحدة النفسية])

- «تشملهم طبيعة نفسية انبثقت عنها أنماط تصوير الظلام» (المركب)
- «الدائرة (الشؤمية) ترجح الدائرة (الفألية)» (الدلالة)

وقـد كـان البـاعث النفسي الـذي شملهم في انبثـاقـات مـركبـات صـورهم البصرية عن الظلام يتمحـور حول معاناتهم في عـالمهم المظلم ورعبهم منه. وقد آض الظلام في نمطياتهم رمـزًا لذوات أنفسهم وللحياة والناس، فكـانت صوره معبرة بطـريق غير مباشر عن بـرمهم بالـدنيا بأجمعهـا[2]. ثم كشف البحث في مـدارات صورهم الـدلاليـة أن تعلقها بـالموضوعـات الـدالة على معـاني الأسى والحزن والفقر والموت ونحـوها من الصـور التي تنقل الجانب المأسوي الظـلامي من الحيـاة ـ والتي اصطلحنـا عليها بـدائرة (الشؤم) ـ تفـوق في شعرهـم الصور الأخـر عن الـوجـه المشرق منهـا، المصطلـح عليهـا بـدائرة (الفأل)، سـواء في أغـراض الصـور الحسية أم المعنـويـة[3]. ولـذلك ينهض نمـوذج نمطي نفسي يأخـذ بـالصور البصريـة في شعـر العميـان من أقطـارهـا. وإذا كان هـذا هـو ملموس الـدراسات الوصفيـة للصورة البصرية عبر مـراحلها التكوينيـة الثلاث (المعجم، والمركب، والدلالة)، فقد ترى بـرهان ذلك أيضًا فيما أدت إليه دراسة

(١) راجع: ٢٩ ـ، ١١٩ ـ م. ن.
(٢) راجع: ٧٨ ـ م. ن.
(٣) راجع: ١٣٦ ـ م. ن.

وحدة البنـاء في النموذج النمطي الأول من النتيجة ذاتها؛ الأمر الـذي يدل على فـاعليـة الطبيعـة النفسيـة هـذه ورسـوخهـا في أصـول النظـام الكلي لصـورهم البصرية.

والبـاعث النفسي هـو الـذي جذّر في دخـائل أنفسهم الإحسـاس بفـداحـة المصاب، وعمّق في أذهانهم فكرة الاختلاف عـن الآخرين، وبخاصة في ظروف بيئية واجتماعية وثقافية تترصدهم في كل خطـوة أو لفتة بما لا يدع للذاكرة منفذًا لتجاهـل الوضع الخاص الـذي يرضخون لـه، وهذا الخوف من أعين الآخـرين يـولّـد، في حـد ذاتـه، شيئًـا من (التـوتـر) أو (الـوجـدانيـة) (Self-Consciousness)[1]: ولذا كان الأعمى:

> *يحمل في نفسه ينبوعًا من ينـابيع الشقاء لا سبيل إلى أن يغيض أو ينضب إلا يوم يغيض ينبوع حيـاته نفسها، وهـو هذه الآفـة التي امتحن فيها... تأبى إلا أن تُظهر لـه بين حين وحين أنها أقوى منه وأمضى من عـزمه وأصعب مـراسًا من كل ما يفتق لـه ذكاؤه من حيلة... تؤذيـه في دخيلة نفسه وأعماق ضميره... تـؤذيه سرًّا ولا تجاهـر بـالخصـومة والكيـد... أشبـه شيء بـالشيطان الماكـر المسرف في الـدهاء الـذي يكمن لـلإنسان في بعـض الأحناء والأثنـاء بين وقت ووقت ويخلي له الطريق يمضي فيها أمامـه قُدُمًا لا يلوي على شيء، ثم يخرج له فجأة من مكمنـه ذاك هنـا أو هناك فيصيبـه ببعض الأذى، وينثني عنـه كأنـه لم يعـرض له بمكـروه بعـد أن يكون قـد أصـاب من قلبـه موضع الحس الـدقيق والشعور الرقيق وفتح له بابًا من أبواب العذاب الخفي الأليم*[2].

وليست غايتنا هنا التحليل النفسي لأثر العمى على صاحبه، ولكن الإعراب عن الصلة الوثيقة بين حال النفس وأسلوب الخطاب.

---

(١) انظر: عبد الغفار ـ عبد السلام، والشيخ ـ يوسف محمد: سيكـولوجية الطفل غير العادي. ن. دار النهضة العربية: ١٩٦٦م: ١٥٢ ـ ١٥٣.

(٢) طه حسين: الأيام. ط. (٨) دار المعارف ـ القاهرة: ١٩٩١م: ٣/ ٩٥ ـ ٩٦.

٣ :

وتلك الصلات التي تنتهي إليها هـذه النماذج النمطية الخمسة تخلص بها إلى وحدتين أسـاسين : وحدة أدائيـة ، ووحدة نفسيـة . تتمثل الأولى في (التخييل) والأخرى في (التشـاؤم) ؛ وذلك أن عودة إلى تأمل الوحدات النمـوذجية الخمس تفيد أنها ترجع إلى هاتين الـوحدتين ؛ فوحدة البناء مؤلفـة من مواد تتسم بالكلية والعموميـة والإطلاق ، في المعجم والمركب والدلالـة ، وتلك هي الصفة الـلازمة للأداء التخييلي الـذي امتد بسلطـانه على أسلـوب الأداء الفني والأدوات ، ومن وراء هـذا وازع نفسي يستبـد بقـوائم الاختيـارات الإجماليـة والتفصيليـة لهذه النماذج ، ليتمركـز أخيرًا في الوحدة الخامسـة منها . وإذا كـان (التخييل) أدل ما يصطلح به ـ بضرب من التوسع ـ على هـذه الظاهرة من الترفع عن مباشرة الواقع في مواد الصور أو أداءاتها إلى سُدَف التخيّل والتجـريد ، فإنه يصح كذلك تجوّزًا تسمية الوحـدة النفسية بـ (التشاؤم) ، تسميـة جامعة لمعانيهـا بما هي دالة عليه من ضيق بالحياة وجفول عنها .

وإذا نظـرت إلى هــاتين الـوحـدتين (التخييل والتشــاؤم) ألفيتهما تفضيـان بـدورهما إلى سبيل واحــدة تجمعهما ، هي النأي عن الإلْف نأيًـا ينبـع دفقـه من قرارات النفوس فيذهب بالصور هاتيك المذاهب الرفرافة في التصوير . . تتجافى عن مـلامسة الحيـاة كما يحياهـا الآخرون ، في نـوع من التسـامي مزيج بـالسخط والإشفاق ، تعتزل المَعـاهد والمباهج إلى المجاهل والمآتم ، وإن ألــمّت بها عاثت فيها سُخرًا أو نقمة وتشفيًا في غالب الأحوال(١) .

---

(١) انظر مثلاً : النـويهي : ١٦٦ ـ ، وحسنين ـ سيد حنفي : بشار بن برد . . دراسـة في النظرية والتطبيق . ط . دار الثقافة ـ القاهرة : ١٩٧٨م : ٨٩ ـ .

وتتكون من هذه المعاني التي تحويها وحدتا الأداء التخييلي والنزعة النفسية التشاؤمية ـ اللتان حملتا أساس نظام النماذج النمطية ـ وحدة واحدة نهائية من الاغتراب الوجودي، تصوغ الصور البصرية بصياغها، وتسوس قانون التكوّن والعلاقة في كياناتها الجزئية والكلية. بيد أن سبيل اشتقاق مسمى لهذه الوحدة النهائية لا بد من أن تراعي اجتماع تلك المعاني المكتنزة في مدلول هاتين الوحدتين (التخييل والتشاؤم)، فما عسى أن يؤلّف بين مدلولهما في وحدة دلالية جامعة أخيرة؟ . إن هذا النفور الذي ينطوي على نوع من التشزّر والشكَس ليؤدي ـ بعيدًا عن مقصد نعتٍ أخلاقي ـ إلى معنى واحد أقرب ما يكون إلى معنى: (التوحّش)؛ فمن معاني الوحشة: الفرَق من الخَلْوة، ويقال: «إذا أقبل الليل استأنس كل وحشي واستوحش كل إنسي»، والوحشي من (التين) ما نبت في الجبال وشواحط الأودية، وهو يكون من كل لون: (أسود وأحمر وأبيض)[1]، ويرادف في الاصطلاح: الشعور بالغربة، و(اللا انتماء)، والانخلاء، والانسلاخ (ALIENATION): «شعور المرء بأنه مبعد عن البيئة التي ينتمي إليها»[2]. وهذه المعاني هي تلك التي رأيناها تشكل وحدات النظام وتتحكم في اتجاه تحركاتها؛ مما يؤهل وحدته هذه النهائية لاتخاذ مصطلح (وحدة التوحش):

[الوحدة الكلّيّة] (نموذج «التوحّش»)
ـ «التخييل» ـ «التشاؤم»

---

(١) انظر: ابن منظور: (وحش).

(٢) انظر: وهبة: معجم المصطلحات العربية: ٢١٩.

وما هـي إلا أن توضع اليـد على هذا النموذج الجامـع حتى تهفو إليـه ملامحه من خلال صورهم البصريـة ومن خارجها(*) . بل إن (التوحش) هـذا ليجدونه من أنفسهم بأنفسهم فيطلقـونـه عليها؛ فيصف (المعـري) نفسـه بقـوله: «أنـا وحشيّ الغريزة إنسيّ الولادة، وكل أزبّ نَفور(**)»(١) . فيقول (طه حسين)(٢) تعليقًا على هـذا الاعتراف: «فهذه الغـريزة الـوحشية يستحيل أن يصـدر عنها إنسي الشعـر، وكما أن صاحبهـا غريب الأطـوار فشعـره وآثاره الأدبيـة ينبغي أن تكون مثلـه» . وإذ يربط (طه حسين) هـذه الوحشيـة بـ (المعري) فقـد ثبت مما مضى أنها ليست خـاصـة به وحـده من دون العميـان؛ حتى إن (طـه حسين) نفسه ليقول هو الآخر عن نفسه مثلاً(٣) :

«كـان يـرى نفسـه في كلمة أبي العـلاء حين قـال: إنـه إنسي الـولادة، وحشيّ

(*) حتى إن (المعري) مثـلاً ليرمز لنفسـه في (رسالة الغفـران: ١٢٩ ـ) بـ «الحماطة»، وهي التينـة الجبلية تألفها الحياة، وبـ «السواد» في التينة نفسها أو في الأسود، وهو الأفعوان «يحقد ويطالب ويكمن . . . وله زمان يقتل فيه كل شيء نهشه»: (الجاحظ: الحيـوان: ٤/ ٢١٣) ـ أو في السواد مطلقًا رمزًا لقسوة الحياة ولمعـاناتـه الخاصة في سجن عماه وسجن عزلتـه وزهده. وذلك ما وجـد فيه (العـلايلي: ٦٣ ـ) رموزًا لفكرة (التـوحّد) عنده. على أن التوحـد ليس سوى مفردة من جملة (التـوحش) هذه التي تتردد على أنحـاء مختلفة عنـد جميع هؤلاء الشعـراء لا عند (أبي العـلاء) وحده؛ ولـذا كانت رمـزية السـواد مشتركة بينهم كما سلف القـول، إضافة إلى أشيـاء أخرى كعقيـدة (بشار) في الحية ومن ثم تـردادها في صوره، وكذا تردادها، ضمن عنـاصر غرائبية أخرى، في صور (البردوني) . . إلى غير ذلك: (راجع: ٧٨ ـ ٩٩، ١١٣ ـ مما سبق). ذاك فضلاً عن شهادة نظامهم العام للتصوير البصري هذا.

(**) «كل أزبّ نفور»: مَثَل، يضرب في عيب الجبان، والأزبّ: البعير يكثر شعـر حاجبيه، ويكون نفورًا لأن الريـح تضرب شعرهما فتخيل إليـه أشياء تهاجمه. (انظر: الميـداني: مجمع الأمثال. تحقيـق/ محمد محيي الدين عبـد الحميد. ط. مطبعة السنـة المحمدية ـ مصر: ١٣٧٤هـ = ١٩٥٥م: ٢/ ١٣٣). و(الجوهري: «زبب»).

(١) انظر: رسائل أبي العلاء المعري. شرح وتحقيق/ د. عبد الكـريم خليفة. ن. اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر ـ عمان: ١٣٩٦هـ = ١٩٧٦م: ١/ ١٨٢.

(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء: ٢٠٦ ـ ٢٠٧.

(٣) الأيام: ٣/ ١١٣.

الغـريزة. كـان يـرى نفسـه إنسانًـا من النـاس ولـد كما يـولدون، وعـاش كما يعيشون، مقسم الوقت والنشاط فيما يقسمـون فيه وقتهم ونشاطهم. ولكنه لم يكن يأنس إلى أحـد، ولم يكـن يطمئن إلى شيء، قـد ضرُب بينـه وبين النـاس والأشيـاء حجاب ظاهره الـرضا والأمن، وبـاطنه من قبَلـه السخط والخوف والقلق واضطـراب النفس، في صحراء مـوحشة لا تحدهـا الحدود، ولا تقوم فيهـا الأعلام، ولا يتبيّـن فيهـا طريقـه التي يمكن أن يسلكهـا، وغايتـه التي يمكن أن ينتهي إليها.

وفي هذا كله مـا تتيقّن به غلبة هذه النزعـة على أنفسهم، وصدق مصطلحها هذا على نموذجهم. . كما انتهت إليه وحدات نظامهم في التصوير البصري.



وذاك إذن هـو مولـد الطـاقة الكليـة لنظام الصـورة البصريـة العام في شعـر العميان. . من تلـوّن الخلجات النفسية إلى تجليات التشكل الفني. وبـالوقوف على نمـوذجه يقف بنـا هذا الفصل، وقـد قـدّم قطب دائرة درسية لما يتلـوه من بحث.

★ ★ ★

الباب الثاني

بين الأكمه والضرير والمبصر:

دراسة موازنة

الفصل الأول

بين الأكمه والضرير

بقيام نظام الصورة البصرية في شعر العميان يستشرف البحث آفاق كيان تهتف به إلى استجلاء مكنوناتها من جهة ومقايستها بآفاق النُظُم التصويرية عند غير العميان من جهة أخرى؛ للتمحيص داخليًّا وخارجيّا. وذلك ما سيحاوله الباب الثاني في فصله الأول هذا: موازنة بين الأكمه من هؤلاء الشعراء والضرير، وفصله اللاحق: موازنة بين الأعمى والمبصر.

ذاك أن النظام الذي تم استقراؤه في الباب الأول يحمل بين دفتيه فئتين من الشعراء العميان: الذين ولدوا عمياناً، وهم (الكُمْه)، والذين أصيبوا بالعمى في سِني صباهم، وسنصطلح عليهم بـ (الأَضِرّاء)(*)، ولا بد أن بين هؤلاء وأولئك فوارق نفسية وذهنية وفنية تعين على فهم نظام الاتفاق والاختلاف بينهما وتعمّقه؛ إذ لا ريب في تباين الحال بين من وُلد أعمى، لا يدرك من أمر البصر حتى حقيقة معنى الإبصار في ذاته فضلاً عن حقائق المدركات البصرية، ومن أدرك طرفاً من المرئيات، قلّت أو كثرت، ثم امتحن فجأة بانقطاع وسيلته إلى ما كان يدركه منها؛ فيختلط أمره، وتضطرب نفسه، وتسودّ الدنيا في عينيه، ويشعر بروع يتملّك عليه الأمر كله؛ فإذا سمع وصف الأشياء من حوله خُيّل إليه أنها «لم تكن غريبة بالقياس إليه، كأنه قد عرفها في الزمان الأول البعيد ثم نسيها دهراً طويلاً، فهو يذكرها بعد أن طال عهده بها»[1]. أما الأكمه فهو لم

(*) مع أن المعاجم اللغوية تدعم هذين الاصطلاحين للتفريق بين هاتين الفئتين، إلا أنها قد لا تلتزم بتحديد الإطلاق، فتستخدم أحدهما مكان الآخر.

(1) طه حسين: الأيام: ٣/ ١١٥.

يجرب نعمة الإبصار قطّ، ولم يصدم بفقدٍ بعد جِدَةٍ كما حدث للضرير؛ فيسمع حديث الناس عن البصر والإبصار وقيمتهما في الحياة، ويشعر أن مقدرته الحسية دون مقادر البصير، لكنه لا يفقه من شأن ذلك أكثر مما يسمع عنه؛ فهو بهذا أدنى إلى التسليم بما وجد نفسه عليه من خلقة(١). ثم هو قد بنى حياته كلها أصلاً على هذا الأساس الكيفي الخاص من الحياة والإدراك والتعامل مع الأشياء، فخُطت تجربته بنحو خاص منذ بدء البدء على صفحة بيضاء، كأنما هو خَلْق آخر. ومن هذا كله تنشأ الفرضية المبدئية للفرق بين فئتي الكُمه والأضِرّاء داخل النظام الموحد لهؤلاء الشعراء، فتلزم إذ ذاك الموازنة بينهما.

إن من الصعوبة بمكان تعيين الأكمه والضرير من بعض هؤلاء الشعراء تعييناً جازماً؛ لعدم العناية أحياناً من قِبل مؤرخي الأدب أو مترجمي الأعلام بذاك. ومع هذا فإنه يمكن التماس التحقيق التالي:

ـ (بشار بن برد): تجمع المصادر على أنه (أكمه)؛ فيقول (الأصفهاني)(٢): «كان بشار ولد مكفوفا»، وينقل: «أخبرنا (يحيى بن علي) عن (أبي أيوب المديني) عن (محمد بن سلام) قال: ولد (بشار) أعمى وهو الأكمه»، و«أخبرنا (هاشم بن محمد) قال: حدثنا (الرياشي) عن (الأصمعي) قال: «ولد (بشار) أعمى فما نظر إلى الدنيا قط»». ثم يتناقل المؤلفون من بعده ذلك، فيذكره

---

(١) وانظر: ستيرن ـ إدث م.، وكاستنديك ـ إلزا: الطفل العاجز. ترجمة/ فوزية محمد بدران، راجعه/ أحمد زكي صالح. ط. دار الفكر العربي – مصر: ١٩٦١م: ١١٢، ١٢٦، وحمزة – مختار: سيكولوجية ذوي العاهات والمرضى. ط. (٤). ن. دار المجمع العلمي بجدة: ١٣٩٩هـ = ١٩٧٩م: ١١٩.
(٢) ٣/ ١٣١، ١٣٥.

(الشريف المرتضى)[١]، و(ابن خلكان)[٢]، و(الصفدي)[٣]، و(البغدادي ـ عبد القادر)[٤]، بل إن (بشاراً) ليُفصح عن ذلك بنفسه إذ يقول[٥]:

إذا وُلـد المولـود أعمى وجـدتَـه   وجَـدّك أهـدى من بصيرٍ وأجـوَلا
عميتُ جنينـاً والـذكـاء من العمى   فجئتُ عجيب الظن للعلم مَعقـلا

ـ أما (العكوّك) فالأقوال فيه متضاربة؛ فـ(ابن قتيبة)[٦] يخبر فقط: أنه كان ضريراً، و(ابن المعتز)[٧] يقول: «حـدثني (ابن رزين) قال: ولـد علي بن جبلة أعمى. وقال غيره: بل كفّ بصره وهو صبيّ»، و(الأصفهاني)[٨] يقول: «ذكر (عطاء الملط) أنه كان أكمه، وهو الذي يـولد ضريراً، وزعم أهله أنه عمي بعد أن نشأ»، ثم يورد هذه الحكاية:

أخبرني (أحمد بن عبيد الله بن عمار الثقفي) فقال:

حدثني (الحسين بن عبد الله بن جبلة) ابن أخي (علي بن جبلة) قال: كان لجدّي أولاد، وكان عليّ أصغرهم، وكان الشيخ يـرقّ عليه، فجُدر فـذهبت إحدى عينيه في الجدري، ثم نشأ فأُسلم في الكُتّاب، فحـذق بعض ما يحذقه الصبيان، فحُمل على دابـة ونُثر عليـه اللوز، فـوقعت على عينـه الصحيحة لـوزةٌ فذهبت...

---

(١) انظر: أمالي المرتضى. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيـم. ط. (١) دار إحياء الكتب العربية ـ عيسى البابي الحلبي ـ مصر: ١٣٧٣هـ = ١٩٥٤م: ١/ ٥٠٩.
(٢) انظر: وفيات الأعيان. تحقيق/ إحسان عباس. ط. دار صادر ـ بيروت: ١٩٧٢م: ١/ ٢٧٢.
(٣) انظر: النكت: ١٢٧.
(٤) انظر: ٣/ ٢٣٠.
(٥) ٤/ ١٣٦.
(٦) الشعر والشعراء: ٢/ ٨٦٤.
(٧) طبقات الشعراء: ١٧٨.
(٨) ١٩/ ٢٨٧ ـ ٢٨٨.

لكن (ابن خلكان)[1] يذكر أنه «وُلد أعمى»، وكذا يقول (الصفدي)[2]: «وُلد أعمى». ورجّح محقق ديوانه (الدكتور حسين عطوان)[3] أنه كان أكمه؛ «إذ لو كان وُلد مبصراً ثم ابتلي بفقد عينيه واحدة تلو أخرى لكان يمكن أن يرثيهما ويتحسر عليهما غير أن ما بقي من شعره لا ينبئ بذلك». وإضافة إلى هذا، وبالرغم من قوة مثل ذاك الخبر الوارد عن بعض أهله، فإن حكائيّة الخبر تشي بإغرابه وخياله، ولا سيما هذه «اللوزة» التي تسلطت على عينه الصحيحة بعد أن تسلط الجدري على عينه الأولى، في سياق من إعلاء ابن الأخ من شأن عمه وإضفائه عليه هالة من تمجيد الخيال الشعبي لمواهبه الفذة[4]. ويدعم هذا الشك عدمُ اطمئنان (الأصفهاني) لهذا الخبر، إذ عده زعماً من زعم أهل الشاعر، هذا مع خبر (ابن المعتز) السالف، ثم تكرار من جاء بعدهما من العلماء القول: إنه ولد أعمى. أما اكتفاء (ابن قتيبة) بوصفه بالضرير، فلا يقف في وجه هذا الترجيح؛ لأن صفة «الضرير» قد تطلق على الأعمى عموماً، غير ملتزم فيها حد لغوي؛ لعموم دلالتها على الضرر[5]. ومن هذا يرجح أن (العكوّك) كان أكمه.

- ويتفق الإخباريون على أن (المعري) ضرير لم يكن أكمه؛ فيقول (ابن الأنباري)[6]: «كان ضريراً أعمى، ولم يكن أكمه، كما توهمه من لا علم له».

---

(١) ٣/ ٣٥٠.
(٢) النكت: ٢٠٩.
(٣) ٩.
(٤) وانظر بقية هذه الحكاية عند الأصفهاني: م. ن.
(٥) وانظر: ابن منظور: (ضرر).
(٦) نزهة الألباء في طبقات الأدباء. تحقيق/ إبراهيم السامرائي. ط. (٢) مكتبة المنار ــ الأردن: ١٩٨٥م: ٢٥٨.

وروى (ابن العديم)(١) عن رجل يدعى (ابن منقذ): أنه «رأى أبا العلاء وهو صبيّ دون البلوغ، وأنه وصفه فقال: «وهو صبي دميم الخلقة مجدور الوجه، وعلى عينيه بياض من أثر الجدري، كأنه ينظر بإحدى عينيه قليلاً»». ويروي (ابن خلكان)(٢) أنه «عمي من الجدري أول سنة سبع وستين [ولد سنة ٣٦٣هـ] وغشّى يمنى عينيه بياض وذهبت اليسرى جملة»، وكذا ينقل (الصفدي)(٣): «وجُدر في السنة الثالثة من عمره فعمي، وكان يقول: «لا أعرف من الألوان إلا الأحمر لأني ألبست في الجدري ثوباً مصبوغاً بالعصفر لا أعقل غير ذلك»». وجملة القول: إن (المعري) أصيب بالجدري في الثالثة من عمره فأفقده بصره في الرابعة أو بعدها بقليل(٤).

ـ أما (الحصري) فلم نقف عند القدماء على تحديد لسن عماه، غير أن (محمد المرزوقي) و(الجيلاني بن الحاج يحيى)(٥)، اللذين قاما على دراسة حياة (الحصري) وأعماله، يستدلان من غلبة وصفه بـ«الضرير» في كتب القدماء على أنه عمي بعد ولادته، بيد أن هذه الكلمة ـ كما تقدم ـ قد تطلق على الأعمى عموماً، فيوصف بها الأكمه أيضاً، ومن ذلك في كتب القدماء مثلاً وصف

---

(١) الإنصاف والتحري (ضمن كتاب «آثار أبي العلاء المعري» ـ السفر الأول: تعريف القدماء بأبي العلاء: ص ٤٨٣ ـ ٥٧٨). جمع وتحقيق/ لجنة بإشراف ـ طه حسين. ط. مطبعة دار الكتب المصرية ـ القاهرة: ١٣٦٣هـ = ١٩٤٤م: ٥١٤. وقارنه بالإنصاف والتحري (ضمن كتاب الطباخ ـ محمد راغب: أعلام النبلاء: ج٤/ ص ٧٨ ـ). ط. (١) المطبعة العلمية ـ حلب: ١٣٤٣هـ = ١٩٢٥م: ٤/ ١٠٤.

(٢) ١/ ١١٣. قارن بـ: الحموي: ١/ ١٦٢.

(٣) النكت: ١٠٩.

(٤) وانظر: نكلسون: ١/ ٥٤٨، والزركلي: ١/ ١٥٧.

(٥) انظر: 24.

(ابن خلكان)[1] (بشاراً) بـ «الضرير» في الوقت نفسه الذي يثبت فيه أنه كان «أكمه»؛ فلا يعوّل إذن على هذا الاستدلال. إضافة إلى أنه قد وُصف (الحصري) كذلك ـ وإن كان بنسبة أقل كما أشار الباحثان ـ بـ «الكفيف» و«المكفوف»[2]، وهو على حدّ قولهما، عند من يتقيدون بالمعاني اللغوية، وصف لمن وُلد أعمى، مع أنه قد يطلق على الأكمه والأعمى دون تحديد[3]. وقد يكون في قول (الحصري)[4]:

وقالوا قد عميتَ فقلتُ كلا ... فإني اليوم أبصر من بصيرِ

ما يومئ إلى أن العمى طرأ عليه بعد أن لم يكن أعمى، أي أنه ضرير، بغض النظر عن تلك الاستدلالات اللغوية الآنفة. ولكن صاحب معجم المؤلفين[5] يقطع بأن (الحصري): «أكمه»، دون أن يحدد مرجعه في ذاك. وأيّاً ما يكن الأمر فسيتضح من الموازنة اللاحقة بين هؤلاء الشعراء أن (الحصري) يندرج فنيًّا مع (بشار ـ الأكمه) في فئة واحدة، ومن شأن هذا رجحان كونه ـ فنيًّا على الأقل ـ أكمه.

- وكذلك لم تُعْن كتب التراجم أو الأدب بتحديد السن التي عمي فيها (التطيلي)، غير ما يستشف استشفافاً، من: شهرته بلقب (الأعمى) أو (الأعيمى)، ووصف (الصفدي)[6] إياه: بـ «... الضرير المعروف

---

(١) ١/ ٢٧١. وانظر كذلك: المبرد: الكامل. تحقيق/ محمد أحمد الدالي. ط. (١) مؤسسة الرسالة ـ بيروت: ١٩٨٦م: ٣/ ١١١٣.

(٢) انظر: ابن بسام: م ١ ق٤/ ٢٤٥، ٢٤٧.

(٣) انظر: ابن منظور: (كفف).

(٤) 135.

(٥) انظر: كحالة: ٧/ ١٢٥.

(٦) النكت: ١١٠، وقارنه بالوافي بالوفيات. باعتناء/ إحسان عباس. ط. دار صادر ـ بيروت. ن. دار النشر فرانز شتايز بفيسبادن: ١٣٨٩هـ= ١٩٦٩م: ٧/ ١٢٦ ـ ١٢٧، والأزدي ـ علي بن ظافر: بدائع البدائه. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم. ط. مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة: ١٩٧٠م: ٢٥٥ ـ ٢٥٦.

بـالأعيمى»، مع عـدم العثور على مـا يخالف هـذا: من نسبـة الكمه إليـه، أن الرجل كان ضريراً ولم يك أكمه. ثم إن له بيتيه الدالين هذين(1):

١٤ - أما اشتفتْ منـيَ الأيام في وطني حتى تُضـــايق فيما عَنّ مـن وَطَـــرِ

١٥ - ولا قضتْ من سواد العينْ حاجتَها حتى تكُـرّ على مـا كـان في الشَعَـرِ

ففيهما إشارة إلى أنه أصيب بالعمى إصابةً ولم يولد به.

- أمـا (البردوني)(٢) فيـذكـر بقلمـه أنـــه عمي بسبب الجدري بين الـرابعـة والسادسة من العمر.

وبذا يتحدد على سبيل التأكيد أو الترجيـح أن الشعراء الكمه من هؤلاء هم: (بشـار، والعكـوّك، والحصري)، وأن الأضراء منهم هم: (المعـري، والتطيلي، والبردوني).

وفي منأى عن مـزالق الإسقـاط للفـرضيـة المبـدئيـة عن الفـرق بين الأكمـه والضرير، ثم تقسيم هؤلاء الشعراء إلى كمـه وأضراء، فإن نظام الصورة البصرية في شعر العميان ــ ذاك الذي استُنبط في الباب الأول ـ لتتـوزع ملامحه بين هاتين الفئتين على نحو ملحوظ، قـد يبلغ أحياناً حد التعـارض بينهما. ولكنه لا يصل مع هذا إلى تكويـن نظامين يستقل كل منهما بذاته عن الآخـر. . أحدهما للكمه والآخـر لـلأضراء؛ إذ يبقى النظـام الجامع واحــداً تـراوح داخلـه مسـالك كلٍّ منهما. . متحـدَين أو مفترقَين عن كثب أو عن بعـد؛ بما يرسـم خوارط داخليـة للنظام بـوجه ولموقع كل فريق منـه بوجه؛ أي أنـه إذا كان ما تم الانتهـاء إليه في

---

(١) ٤٩.

(٢) من أرض بلقيس: المقدمة: ٥.

الباب الأول يمثل نظام الاتفاق بين الشعراء المدروسين، فإن هذا الفصل يهدف إلى استكشـاف نظـام الاختـلاف بين الكمـه والأضراء منهم؛ وذلك يقتضي معـاودة الاستقـراء في الخطوات الـدراسيـة التي أفضت إلى وحـدات النظـام في البـاب الأول، ومن ثمّ تتبع علاقـة كل طرف منهما بكل وحـدة منها؛ للخـروج آخر المسعى بعلاقة كل منهما بوحدة الجهاز المركزية لكامل النظام.

والاختـلافـات بين الكمـه والأضراء تتركـز في ثـلات وحـدات من وحـدات نظـامهم الخمس، وهي: (وحــدة البنـاء)، و(وحـدة الأدوات)، و(الـوحـدة النفسية).

●○●

١ ـ خارطة البناء :

[وحدة البناء]

ـ الأسود ـ الأبيض ـ الأحمر	(المعجم)
ـ الظلام ـ المرأة	(المركّب)
ـ الإنسان ـ السماء ـ الحرب	(الدلالة)

الكُمْه : (بشار، العكوك، الحصري)	الأضِرّاء : (المعري، التطيلي، البردوني)
ـ يميلون جميعاً إلى استخدام (الأبيض) أكثر من (الأسود)	+ يميل (التطيلي) و(البردوني) إلى استخدام (الأسود) أكثر من (الأبيض)
ـ أكثر من عبّر بالسواد عن الجمال من العميان : (بشار) و(الحصري)	+ ... ...
ـ التلوين أميل إلى الكثافة في صورهم	+ ... ...
ـ يتجه عنصر (الحركة) في معاجمهم إلى الارتفاع، لولا تقدم (البردوني) عليهم	+ ... ...
ـ تحتل العناصر الحسية نسبة أكبر من معاجمهم الفنية غالبا	+ ... ...
ـ تجنح كثافة التصوير البصري في شعرهم إلى التصدّر على نظرائهم، إلا أن العامل الزمني يبدو مؤثراً في الحيلولة دون ذلك أحياناً	+ ... ...
ـ يلحظ رجحان احتفالهم بأنماط تصوير (المرأة)	+ يلحظ رجحان احتفالهم بأنماط تصوير (الظلام)

فتظهر الاختلافات بينهما في البناء الفني كمًّا وكثافةً ونوعاً وحجما. ففي (المعجم الفني): يميل الكمه جميعاً إلى استخدام (الأبيض) أكثر من استخدام (الأسود) الذي يميل إليه معظم الأضراء[1]، إضافة إلى أن (الحصري) و(بشاراً) هما أكثر من عبّر بالسواد عن الجمال منهم[2]. وهذا مما يؤيد إلحاق (الحصري) بـ (بشار) و(العكوّك) في فئة الكُمه، وإن لم يُجمع على ذلك أصحاب التراجم.

وتأتي كثافة الألوان منسجمة في صور الكمه مع ارتفاع عنصر الحركة، ومجموع العناصر الحسية(*)، وكثافة التصوير البصري بعامته من بعد[3]. لكن السؤال: كيف كان الكمه أميل إلى كثافة التلوين، مع ما يبدو في صورهم من قلة التنوع في الألوان المستخدمة قياساً بالأضراء(**)؟، وبرغم ما قد يجده الأضراء فيما وعوه قبل فقدان أبصارهم مما يجعلهم في مواقف أفضل في الإلمام بشيء من حقيقة الألوان والمقدرة على تصوّرها وتوليد بعضها من بعض؟؛ فقد مرّ مثلاً أن (المعري) كان يعرف حقيقة اللون الأحمر، وهو لون تنتمي إليه فيزيائيًّا مجموعة من الألوان، فضلاً عن كونه يرادف عند العرب أحياناً عدداً

---

(١) راجع: ٧.

(٢) راجع: ١٦.

(*) العناصر الحسية في معاجمهم الفنية: (الألوان، والحركة، والضوء).

(٣) راجع: ١١ ـ ١٣، ١٩، ٥٣.

(**) استخدم (بشار): ١٣ لوناً، و(العكوّك): ٨ ألوان، و(الحصري): ١٠ ألوان، فيما استخدم (المعري): ١٢ لوناً، و(التطيلي): ١١ لوناً، و(البردوني): ١٤لونا؛ فالأضراء أكثر تنوّعاً في الألوان. (راجع: ١١). ولم تكن لهذه الفوارق العددية أهمية لذاتها في خارطة البناء؛ نظراً لتأثرها أساساً بحجم الشعر المدروس لكل شاعر من جهة، ثم بعصره وبيئته من جهة أخرى، فضلاً عن محدودية هذه الفوارق، بله محدودية الألوان أصلاً؛ مما لا يدع للموازنة بينهم في تفاوت التنوع في الألوان على أساس الكمه والضرر مصداقية، غير أن أهميتها تكمن هنا في المفارقة بين قلة تنوعها في صور الكمه ورجحانهم الأضراء في كثافة التلوين.

من الألوان الأخرى: كالوردي، والأصفر، والأشقر، والذهبي، ونحوها من الألوان التي تمازج الحمرة أو تصف درجة منها، أو حتى غيرها من الألوان كالأبيض(١)، وقد تبين أن المشترك اللوني بين عامة العميان يعود إلى العائلة اللونية الحمراء(٢)؛ فهو بهذه المعرفة الأولية إذن يملك ما ليس للأكمه من استطاعة الوعي بالألوان وتولداتها ومن ثم تصريفها في صوره. وكـ (المعري) حال غيره من الشعراء الأضراء؛ فـ (البردوني)(٣) كذلك يصف ما ثقف من مرئيات قبل عماه بقوله:

> *نشأ في قرية البردون من أعمال زراحة «بالحدا» وهي قرية شاعرية الهواء، ذهبية الأصائل والأسحار، يُطلّ عليها جبلان شاهقان، مكلّلان بالعشب، مؤزّران بالنبت العميم. ولهذه القرية في نفس الشاعر ذكريات وذكريات، فيها وُلد الشاعر سنة ١٣٤٨هـ، وفي أحضان هذه القرية الخالدة وتحت ظل والده الفلاح ووالدته، مرحتْ طفولتُه، وتحسّت نظراته كؤوس الجمال الفاتن، حتى أغمض عينيه العمى بين الرابعة والسادسة من العمر، بعد أن كابد الجُدري سنتين.*

إن صدمة الضرير بفقد بصره، وما يثير من اضطراب في نفسه وشك، وما يحدث من تشوّش في معلوماته والتباس(*)، لقمين أن يجعله شديد الحرج في

---

(١) انظر: ابن منظور: (حمر).
(٢) راجع: ١٣ ـ ١٤.
(٣) من أرض بلقيس: المقدمة: ٥.
(*) يشير علماء النفس إلى «أن الأشخاص الذين يصابون بالعمى في سن الخامسة وقبلها لا يستطيعون الاحتفاظ بالقدرة على تصور تجاربهم وخبراتهم السابقة»: (حمزة: ١١٩). غير أن هذا لا يعني امّحاء المعلومات بالكلية ـ بدليل كلام (البردوني) السابق واللاحق عن ذكرياته قبل عماه (انظر: ١٨٦ ـ ١٨٧) ـ لكنه يؤكد أن تلك المعلومات والذكريات لا تمدّ الضرير في تصويره البصري بقدر ما تتحول لديه إلى مصدر تشوّش والتباس.

استخدام الألوان أو وصف الحركة أو سائر العناصر الحسية الأخرى؛ وعندئذ لا يعود ما قد يمتاز به على الأكمه، من معرفة حسية ما، مفيداً له بمقدار ما يثير في نفسه البلبلة والإشفاق من أن يقع في خطأ حينما يصور تصويراً بصريًّا؛ إذ يدرك أكثر من قرينه الصعوبات التي تقف في طريقه للخوض في هذا اللون من التصوير؛ ولعله يسائل نفسه طويلاً قبل الإقدام على استخدام لون من الألوان أو عنصر من عناصر الحس في صوره؛ كيما يخلص من تلك الأخلاط التي امتزجت في ذهنه ونفسه: بين ما أدركه، على نحو قد يكتنفه الغموض إذ كان مبصراً، وما يسمع، بعد إذ حال عماه دون تقرّي حقائق الأشياء بنفسه؛ فيتردد، وقد يؤثر السلامة على تعريض نفسه لإنكار المنكرين ونقد الناقدين وتذكير المبصرين بأنه أعمى عاجز عن مجاراتهم في التصوير البصري السليم من وجهة نظر حسية. أما الأكمه فهو ـ كما سلف ـ في وضع أكثر استقراراً من صاحبه نفساً وذهناً؛ فليس الفقد أصالة كالفقد بعد نعمة، ولرب جهل تام ـ يحتّم اصطناع وسائل إلى المعرفة خاصة ـ خير وأجدى من معارف مبتسرة مشوشة لا تورث أصحابها إلا بلابل الأفكار وقلاقل النفوس. وإزاء هذا كله يمكن الدارس أن يتفهّم السبب وراء اتجاه نسبة التلوين في صور الكمه إلى الارتفاع عن مستواها في صور الأضراء(*)، ومن ثم تلازمه مع اتجاه عنصر الحركة ومجموع العناصر الحسية، بما ينجم عنه في النهاية جنوح الكثافة التصويرية البصرية في شعرهم إلى التقدم على نظرائهم من الأضرّاء.

ومع أن رجحان كفة الكمه على الأضراء في كثافة التصوير البصري ليس إلا

(*) وللإشارة: فإن في هذا ما يكشف علة أخرى تضاف إلى ما عللت به ظاهرة التلوين المكثف في صور (الحصري ـ الأكمه) من قبل. (راجع: ١٢٢).

على سبيل الميل الغالب، فإن مزاحمة (البردوني ـ الضرير) الكُمْهَ على الصدارة ـ وقد تجلت أكثر شيء في عنصر (الحركة) ـ يقابلها تأخر (بشار ـ الأكمه) إلى العَجُز، ليسترعي النظر ويستدعي التماس العلة فيه. و(البردوني) قد حدثنا قبل قليل عن بعض ذكرياته الأولى وما تحسى ناظراه من كؤوس الجمال الفاتن، ولكن إذا كان (المعري) قد قطع سبيل الاحتمالات بتصريحه أنه لم يدرك سوى اللون الأحمر، فمن يدري أن (التطيلي) قد كانت له مثل ذكريات (البردوني) هذه أو خير منها؟، بل حتى لو ثبت أن (البردوني) قد تميز حقًّا بمشاهدات لم يحظ بها صاحباه (المعري) و(التطيلي) ـ مع أن الثلاثة من بيئات طبيعية متشابهة (اليمن، والشام، والأندلس) ـ فليس ذاك بعلة يعتد بها هاهنا، إن هو لم يكن على النقيض: من قبيل تلك المعلومات المبلبلة التي مضى أنها من أسباب نقص الكثافة في صور الأضراء لا من أسباب زيادتها. بيد أن هناك سبباً قويًّا أَولى، وهو أنه، فضلاً عن الإشعاع الثقافي المتباين بين هؤلاء الشعراء، فقد كانت جرأتهم على التصوير البصري تتنامى بما يحدث من تطور أو تحوّل في النظرة إلى فن التصوير البصري: من المشاكلة أو المقاربة إلى التجاوز والتخييل، وهو السبب ذاته الذي أدى إلى علوّ قدم (البردوني) في (التشخيص) و(التجسيد) و(التخييل) على زملائه كما اتضح في الباب الأول[1]؛ فالشاعر القديم كان يشعر بالحرج والمساءلة إزاء صوره لأن النظرية الفنية التي يتبناها، أو التي يلح عليه بها النقاد في عصره، تضطره إلى أن لا يبعد عن معهود الواقع حين يصوره تصويراً بصريًّا إلا بمقدار مقنن مشروط، وأن يدنو منه لمحاكاته بمقدار ما يحب من حظوة الإعجاب والرضا لدى التيار السائد؛ فيجد أمامه

(١) راجع: ١٤٤.

عقبات كأداء لا يتخطاها إلا بفرط ذكاء ومراس، لكن الشعراء أخذوا ــ مع الزمن ـ يتخلصون من ربقة تلك القيود، حتى وجد الضرير المعاصر لنفسه ولفنه منأى عن ذلك كله في طريق إخراج صوره ذاك الإخراج التخييلي الذي يجعله في حلٍّ عن تبعات مقارنة الصورة بحقائق الواقع؛ ولهذا فإنه حين كان يعدو بجرأته منجاة التخييل إلى سبل المقابلة البصرية بين عناصر الواقع يلتجئ إلى التقليد، وأحياناً يقع في المنكر من التصوير البصري(١).

ومع هذا العامل الذي انكشف مجراه، يظل الكمه أميل إلى كثافة التلوين في صورهم، وأرجح نسبة في عناصر الصور الحسية، ويتجه عنصر الحركة في معاجمهم إلى الارتفاع، وتجنح كثافة التصوير البصري في شعرهم إلى التقدم على رصفائهم بصفة غالبة.

وإذا كنا قد استبعدنا القول بأن التصوير البصري في شعر العميان عموماً نفاق أو محاولة لتقريب الصورة التي أحسها الشاعر للمتلقي المبصر(٢)، وإنما هي مرتبطة بحالة العمى نفسها؛ حيث يتصور الأعمى لكل شيء لوناً حتى المعنويات؛ كما يفضي إلينا (البردوني)(٣) في قوله:

لا شك أن اللون عندي يرى بالأذن، ويلمس بهجسات الوجدان؛ ولهذا

أعطيه غير ألوانه؛ لأني أخلق له ألواناً من تصوري في ضوء ما عرفت قبل

---

(١) راجع مثلاً: ١٢٣ الفصل الثاني.

(٢) انظر: البهبيتي: ٣٥٧ـ، والنويهي: ٢٤٢.

(٣) انظر: جريدة (الرياض)، ع ٧٨٧٥، الأحد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ= ١٤ يناير ١٩٩٠م: ص٢١.

العمى؛ لأن كل حلم يقوم على قاعـدة من الذاكرة، وبالأخص الذاكرة الغائرة في النفس، حتى إني أتصـور للمعنـويـات ألـوانـاً: كـالسماحـة، والسخـاء، وكـالحُب والوطنيـة والشجـاعة، فلكل منهـا عنـدي ألوان أزهى من الألـوان المرئيـة تنشـرها الأرض الـربيعيـة(. . .)؛ كل الـذي تقع عليـه الحواس يصبح عـاديًّا؛ فـرؤية السمَاء والبحـر أصبحت مألوفـة لتكرار النظـر إليهما، لكنهما - عندي - دائما التجدد بالرؤية الداخلية التي تتجدد فتستجد منظوراتها.

إذا كان ذلك كـذلك بالنسبة إلى الضريـر، الذي تنبثق في نفسه الألـوان لكل ما يحيط به من مادي أو معنـوي، لكنه يسعى للموازنة بين ما يحسّ ومـا يذكر قبل عماه ــ مما يشير إلى التردد والمسـاءلـة التي أتى الإلماح إليهـا - فلعل الأكمـه أكبر حظًّا مـن هذا الإحساس الكثيـف بألوان الـرؤية الداخليـة تلك، وقد تقـدمت كيفيات استحالاتها عنـد (بشار) مثلاً إلى ترميـز نفسي بحت، تتحرر فتنداح في معانيـه غير واقفة عند حـد؛ إذ لم تعد رهينة مـدلولها الواقعي، ولا حتى عـرضة للمساءلـة في تصوّره كيما تكـون في ضوء مـا عرف قبل عماه، كما هـي الحال عند الضرير حسب وصف (البردوني) الآنف.

وما يقـال عن كثافـة الألوان يصح على مـا وراءها من كثـافة الحركـة ومجموع العناصر الحسية والصورة البصرية كافة.

وإذ لا يمكن في هذا تجاهل الحافـز النفسي التعويضي - مـا لم يكن استسهالاً للتعليل مع قيام احتمالات أخـرى أجدر بالتقديـر - فإن فعالية هـذا الحافز عند الأضراء قد لا تساوي فعاليته عند الكمه، وإن افترِض أنه لدى الأضراء أقوى؛ ذلك لأنهم قـد خبِروا الإبصـار وأدركـوا الفـارق الـذي صـار يفصلهم عن

المبصرين، وتجسد في أنفسهم الإحساس بالعجز والنقص[1]، غير أن هذا الإحساس نفسه يثبّط لديهم عملية التعويض بما يقرّع النفس به من ترهيب بالزلل والافتضاح، فيحدّ من رغبة التعويض محاصراً نفسه بنفسه بين صراع الرغبة والرهبة، على حين يأخذ دوره في صور الكمه في جوّ نفسي أقرب نسبيًّا إلى الاستقرار، فتكون له من الآثار ما يبدو أهم مما له في صور الأضراء.

ومن هذه العوامل متضافرة نشأ ذلك التفاوت بين الأكمه والضرير في خارطة بنائهما المعجمي.

ويلحظ الرابط بين مستوى معجم الكمه الفني: في ميلهم إلى البياض أكثر من السواد، مع كثرة تعبيرهم بالسواد عن الجمال، ومستوى مركبهم الإبداعي: في رجحان احتفالهم بأنماط تصوير المرأة، مثلما يلحظ عكس ذلك عند الأضراء في ميلهم الغالب إلى استخدام الأسود أكثر من الأبيض في معجمهم الفني، ثم ما تمخض عنه من رجحان احتفالهم بأنماط تصوير الظلام في مركبهم الإبداعي.

وما دام التقابل قد قام بين البياض والسواد ثم بين المرأة والظلام، فإن ذلك يستتبع إعادة تقويم علاقة الطرفين باللون (الأحمر)؛ لصلته باللونين (الأبيض والأسود)، ومن ثمة بمركبي المرأة والظلام في شبكة الوحدة البنائية[2]. ومع أن نسبة كثافته في صورهم متقاربة أو متطابقة بصفة عامة بها لا يدل على فوارق مهمة بين الفئتين فيه، إلا أنه لا يجوز إغفال ذاك القدر من الاتجاه التقدمي للكمه على الأضراء، وإن كان ثالثهم يأتي في أسفل القائمة؛ لأن هذا الاتجاه، على ضعفه، يساير مضمون ميل الكمه إلى (اللون الأبيض) أو (اللون الأسود

---

(١) انظر: ستيرن، وكاستنديك: ١٢٦، وحمزة: ٩١١.
(٢) راجع: ١٥٣.

الجمالي) ثم إلى (المرأة) في مقابل ميل الأضراء إلى (اللون الأسود) ثم إلى (الظلام).

ويفهم من تقابل الكمه والأضراء في خارطة البناء هذه تقابلهما في درجة الاستقرار النفسي والذهني والإقبال على الحياة؛ إذ يبدو الكمه أقل قلقاً وسوداوية من الأضراء، الذين تشير معطيات معجمهم الفني ومركبهم الإبداعي إلى حدة شعورهم بالخوف والاضطراب والتردد، متمثلاً ذلك في رمزية ميلهم الغالب إلى السواد أكثر من البياض، ومن هناك رجحان احتفائهم بأنماط تصوير الظلام أكثر من المرأة، ثم في ما تبدّى من تحرجهم من مطاولة المبصرين إلى التصوير البصري، وفي هذا كله إشارات إلى موقف كل فئة من هاتين الفئتين من السوداوية التي ظلت تسيطر على كل جزئيات وحدة البناء وتسم نموذجها بميسمها النفسي(١).

لكن هذا التناظر بين الكمه والأضراء يبرز في مستوى المعجم والمركب دون أن يوازيه تناظر لافت في مدارات الدلالة: من حيث هي موضوعات للصور

كثافة اللون الأحمر في المعجم الفني(٢)

(ـ) الحصري	٥٪
(ـ) بشار	٣٪
(+) المعري	٣٪
. . . .	
(+) التطيلي	٣٪
(+) البردوني	٢٪
(ـ) العكوّك	١٪

(١) راجع: ١٥٣ ـ.

(٢) وراجع: ٥١.

البصرية، على أن هذه الموضوعات كثيراً ما يحكمها حجم الشعر المدروس أصلاً، كما مضى الاحتراز؛ فتتأثر تعدداً وتنوعاً بكثرته وقلته؛ مما يجعلها غير صالحة في ذاتها لاستنباط دلالة ما قائمة على الموازنة. سوى أن ما يمكن الاطمئنان إليه في مدارات الدلالة هو الافتراق في النهج الضمني لاتجاهات الشعراء العامة فيها: كغلبة المصورات الحسية على المعنوية، أو الميل إلى موضوعات ذات محتوى من نوع خاص كالمحتوى الفألي والشؤمي، وهو ما يتجاوز ظاهر البناء الفني، كما هي حدوده هنا، إلى روابط أَدَويّة ونفسية، سيلحق حديثهما في الخارطتين التاليتين.

٢ ـ خارطة الأدوات:

[وحدة الأدوات]

ـ التشبيه ـ الاستعارة ـ الموسيقى التصويرية (المعجم)

ـ «غلبة مدارات الدلالة الحسية على المعنوية» (الدلالة)

الكُمْه: (بشار، العكوك، الحصري)	الأضِرّاء: (المعري، التطيلي، البردوني)
- مكانة التشبيه أميل للعلو في معاجمهم التصويرية	+ مكانة الاستعارة أميل للعلو...
- تفوق صورهم صور قرنائهم دوراناً على الحسي	+ يرجحونهم في مدارات الصور المعنوية

وواضحةٌ هي العلاقة بين مكانة (التشبيه) عند الكمه ودوران صورهم على الحسيات أكثر من قرنائهم، وكذلك مكانة (الاستعارة) عند الأضراء ورجحان

مدارات الصور المعنوية لديهم[١]؛ ذلك لأن سعة مجال التشبيه البصري أغلب في الحسيات. غير أن مؤشر الاختلاف هذا ليس بالقوة التي تستوقف طويلاً؛ فهو أقرب إلى المراوحة منه إلى الفارق المطرد، إضافة إلى أنه ذو علاقة زمنية، بالنظر إلى كون الشعراء الكمه هاهنا، اتفاقاً، أقدم عصراً غالباً من الأضراء: (١، ٢، ٤// ٣، ٥، ٦). وقد سبق الإيماء إلى الواشجة بين تطور النظرية التصويرية عند العرب ومكانتي التشبيه والاستعارة في الأجيال الشعرية المتعاقبة، وهو ما أدى تبعاً لذاك إلى التباين بينهم في حجم المحاكاة والتخييل[٢]. فهذا الاختلاف في الميل إذن بين الكمه والأضراء، على ضعفه، لا يبدو متعلقاً بحالتيهما هاتين.

أما تفوق الكمه دوراناً على الحسي من الموضوعات مقابل رجحان مدارات الصور المعنوية عند الأضراء، فمع أنه مرتبط بما قيل عن التشبيه والاستعارة، إلا أنه يبدو أشد وضوحاً بينهما، بدرجة تلح على أكثر من التعليل الزمني. وإذا كانت الظاهرة الأولى قد عللت فيما مضى بكون الحسي هو مادة الصورة البصرية الأولى والأسهل حتى على الأعمى ـ لمّا كان سيحاول تحويل المعنوي إلى حسي بصري، وطبعي أن يكون الأكمه أحوج إلى هذا من الضرير؛ لأنه سينتقل من تصوير المعنوي إلى ربطه بالحسي في صورة بصرية[٣] ـ فإن الخارطة الأولى عن البناء تشي، بما كشفته من اضطراب الأضراء وحدّة شعورهم بعدم

---

(١) وراجع: ٤١ ـ ٤٤.

(٢) راجع: ١٤٤، وقارن بـ: ناصف ـ مصطفى: الصورة الأدبية. ط. (٢) دار الأندلس ـ بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م: ٤٦ ـ.

(٣) راجع: ١٤٠ ـ ١٤١.

الاستقرار، بسبب آخر خاص باتجاههم إلى المعنويات الراجح على اتجاه الكمه إليها؛ لا سيما وقد تبين أن هذه المعنويات أكثر دورانها على دوالّ الشؤم: كالخوف، والموت، والضعف، والقلق، والعوز. . وما إليها[1].

أما (الموسيقى التصويرية) فهم متقاربون في نسبة استعمالها كمهاً وأضراء؛ فبالرغم مما يتراءى من تقدمها في ترتيب الأدوات الفنية إلى المرتبة الثانية، بعد (التشبيه) مباشرة، في صور (بشار) و(العكوّك)[2]، إلا أنه لا يظهر لحالة الشاعر أثر في ذلك، كما لا يبدو بينهما من تفاوت ذي دلالة إحصائية في نسبتها من الأدوات[3]؛ ومن أجل ذلك لم نركن إلى تلك المؤشرات الطفيفة، فاستبعدت من خارطة الموازنة هذه.

٣ ـ الخارطة النفسية:

<table>
<tr><td colspan="2">[الوحدة النفسية]
ـ «تشملهم طبيعة نفسية انبثقت عنها أنماط تصوير الظلام» (المركّب)
ـ «الدائرة (الشؤمية) ترجح الدائرة (الفألية)» (الدلالة)</td></tr>
<tr><td>الكُمْه: (بشار، العكوك، الحصري)</td><td>الأضِرّاء: (المعري، التطيلي، البردوني)</td></tr>
<tr><td>– تفوق دائرة (الفأل) دائرة (الشؤم) غالبا</td><td>+ تفوق دائرة (الشؤم) دائرة (الفأل)</td></tr>
</table>

(١) راجع: ١٣٨ ـ.
(٢) راجع: ٤١.
(٣) راجع: ٤٤ ـ ٤٥.

وهكذا تأتي الخارطة النفسية لتأكيد ما دلت عليه الخارطتان السابقتان من انعكاس الطبيعة النفسية والذهنية على صور كل من هاتين الطائفتين من الشعراء العميان. ولئن كانت تعتمد على الغالب، في القول بتفوق مدارات الفأل على مدارات الشؤم عند الكمه، فإن تفوق الشؤم على مدارات الفأل يطرد عند الأضراء، حسب ما يتضح من الموازنة بين عدد نماذج المدارات الحسية الفألية وعدد نماذج المدارات الحسية الشؤمية عند كل فريق، وإلى قريب من ذلك يشير تأمّل المدارات المعنوية أيضاً[1]. وهنالك تتضح مدى الصلة بين كل فئة من هاتين الفئتين والدائرة الشؤمية التي ترجح الدائرة الفألية في وحدة صور العميان البصرية النفسية؛ إذ يتجلى أن الصلة أوثق بين الأضراء وهذه الوحدة، وفي حين يشاركهم الكمه في الخضوع لمؤثراتها فإنهم غالباً ما يتميزون عنهم بقدر من التفاؤلية، وكذا تفهم الرابطة بين الخارطة النفسية وسابقتيها عبر منتوج حقليهما المتنوع.

الشاعر	نماذج الفأل		نماذج الشؤم
(ـ) بشار	٤٦	←	١٦
(ـ) العكوّك	٢	→	٣
(ـ) الحصري	٩	←	٥
....	....		....
(+) المعري	٢١	→	٧٣
(+) التطيلي	١٤	→	٢٧
(+) البردوني	١٤	→	١٦

(١) راجع: ١٣٧ ـ ١٣٩.

وبتركز الحدود بين الكمه والأضراء في (وحدة البناء) و(وحدة الأدوات) ثم (الوحدة النفسية) دون (وحدة الأداء)؛ يستنتج أن عموم الأداء يبقى بينهما واحداً لا اختلاف فيه، سوى ما قد يكون بعامل التطور المفهومي المحض، مثلما هو التفاوت في الإخراج المحاكي والإخراج التخييلي(١).

ويستخلص مما تقدم أن ملامح القسم الخاص بالكمه من نظام الصورة البصرية في شعر العميان تتسم بدرجة من الاستقرار الذهني والنفسي لا تتوفر في ملامح القسم الخاص بالأضراء؛ فكان من ناتج هذا أن مال الكمه إلى استخدام الأبيض أكثر من الأسود، فضلاً على كثرة التعبير بالسواد عن الجمال لديهم، ثم كان من ذلك أن مالت صورهم إلى الكثافة في تلوينها وجملة عناصرها الحسية؛ مما أسهم في جنوح كثافة تصويرهم البصري إلى التصدر على نظرائهم في الغالب. كما أدى إلى اتجاه ملحوظ نحو تصوير الحب والمرأة في مقابل غلبة احتفال الأضراء بأنماط تصوير الشر والظلام. وكان من لازم هاتين الوجهتين في بناء الصور التأثير في تفاضل الأدوات بينهما؛ فطغى اهتمام الكمه بالتشبيه المقترن بزيادة دوران صورهم على الحسيات، نظير ما كان يستدعيه معجم الأضراء الفني ومركبهم الإبداعي من جنوح إلى الاستعارة وسبْق في تصوير المعاني المجردة التي تطغى عليها شبحية الحياة الموحشة والمصير المظلم. ثم كان حتماً أن جميع ذلك دائر في تيار نفسي مؤات؛ فنصيب الكمه من الفأل يفوق غالباً نصيبهم من الشؤم فيما الأضراء على النقيض من هذا تماماً.

فإذا استأنسنا بعد هذا بالدراسات النفسية قالت:

---

(١) راجع: ١٤٤ ـ.

إن العمى المفاجئ يحدث كصدمة لا يفقد فيها الشخص أغلى حواسه فحسب، بل يحس أيضاً نحو العمى حينئذ بنفس الشعور والاتجاه الموجود لدى الجمهور العادي تجاه المصابين بالعمى، وتتجسم لديه الأفكار أنه أصبح عاجزاً، وأنه أصيب بمأساة، وأنه أصبح في خطر من الناحية الاقتصادية، وأنه غير قادر على أداء مهمته رجلاً كان أم امرأة، كما أنه يشعر بخوف من الظلام. كل هذه الأوهام تنتابه نتيجة لإصابته بالعمى، وربما نتج عنها الانطواء والتبلد الانفعالي الشديد كما قد تنتابه أفكار تتجه نحو الانتحار[1].

أما وقد ترسمت الحدود بين نهجي الكمه والأضراء فنيًّا ونفسيًّا، فقد صار بالإمكان معرفة موقف كل منهما، ومقدار المسافة بينه ووحدة الجهاز الجامعة. ولمّا كانت هذه الوحدة تأتلف من وحدتي الأداء التخييلي والنزعة النفسية التشاؤمية[2]، فإنه من الموازنة بين هاتين الفئتين يتضح أنهما على صعيد هاتين الوحدتين منفرقتان؛ ترجح كفة الأضراء على الكمه فيهما؛ ويعني ذلك أن الأضراء أرسخ أقداماً في (نموذج التوحش)، الذي عد مولّد الطاقة الكلية لنظام الصورة البصرية في شعر العميان.

■ □ ■

وها قد قادت معطيات الصور البصرية في شعر العميان ذاتها إلى هذه النتيجة، شأنها من قبل في تشكيل النظام الموحد بنموذجه القطبي، لكنها لا تفضي بها إلى انشطار النظام إلى نظامين بأي حال؛ فالنظام واحدٌ لدى الكمه والأضراء، و(وحدة التوحش) كذلك هي هي في صورهما معاً، غاية الأمر أن جيولوجية الرسم البياني الداخلي تشير إلى أنهما ليسا على قدم

---

(١) حمزة: ١١٩.

(٢) راجع: ١٦٤ ـ من هذه الدراسة.

المساواة التامة؛ فعوامل الاختلاف النوعي بين عماهما قد نجمت عنها اختلافات ذهنية ونفسية ففنية، حددت موقع كل شاعر منهما على خارطة النظام الكلية. ونحسب في هذا إضاءات داخلية مهمة أمام الخطوات الأخرى القادمة.



الفصل الثاني

بين الأعمى والمبصر

وهذه هي الخطوة الأخرى نحو تمحيص نظام الصورة البصرية في شعر العميان من خارجه، موازنة بالصورة البصرية في شعر المبصرين؛ كيما نقف على خواص صور العميان ودرجة استقلالها الفني، وذاك هو المحك الحقيقي لمحاكمة ما مرّ من ظواهر أسهمت في تكوين وحدتها النظامية.

وهذا يعني أن الدرس سيخوض تجربة أخرى مع صور المبصرين البصرية لموازنتها بما تحصّل من نتائج في التجربة الأولى مع صور العميان البصرية، وهنا لا بد من جمع العينة الكافية لموازنتها مع المادة المدروسة من شعر العميان، وأن يطبق على هذه العينة الجديدة المعيار نفسه الذي رصدت به معطيات صور العميان، بأقصى ما يمكن من دقة في تحديد المعيار واستخلاص المعطيات، مما قد يدعو أحياناً إلى إعادة النظر في المعيار ذاته الذي استخرجت به مكونات الصور البصرية في شعر العميان؛ بغية العدالة في المقايسة بين الفريقين، ومن ثم الخروج بنتيجة علمية موثوقة. وإذن على الدرس المضيّ مع هذه المادة الجديدة سيرته التي مضى بها مع المادة الأولى الخاصة بالعميان خطوة خطوة؛ فيدرس المعجم الفني ثم المركب الإبداعي ثم مدارات الدلالة كما فعل من قبل؛ لمعرفة أوجه الائتلاف والاختلاف بين العميان والمبصرين، وأثر ذلك على استقلال نماذج النظام النمطية؛ لتنبثق من ذلك خصائص الصورة البصرية في شعر العميان، أساس الهدف في انعقاد هذا الفصل. وليس بكاف في هذه الموازنة معايرة ما تم التوصل إليه في صور العميان إلى ما يقابله في صور المبصرين حسب، بل لا مناص أيضاً من معايرة ما في صور المبصرين أنفسهم

بما في صور العميان؛ بحيث تشمل الموازنة علاقات الحضور والغياب عند كلا الطرفين؛ لأنه قد يكون في مقابلة القائم لدى فريق بما ليس لدى الفريق الآخر دلالة لا تقل أهمية عن مقابلة القائم بالقائم، إن لم تزد عنها أحيانا. وبهذا فإن تقميش صور المبصرين البصرية يجب أن يكون غُفلاً عن أي قضية من القضايا التي تستثيرها صور العميان؛ لتأتي مادتها بريئة من أي غرض تلح بتتبعه أسئلة الفصول السالفة، وكأنما الدارس بصدد بحث آخر مستأنف.

وقد اختير ثلاثة شعراء مبصرين لتوازن الصورة البصرية في شعرهم بصور العميان البصرية، وكان الاختيار مبنيًّا على ثلاثة اعتبارات أساس، هي: الزمان، والمكان، وأن يكون الشاعر قبل ذلك مصوراً فنيًّا معتدًّا به، ذلك توخياً لتضييق نطاق العوامل الخارجية، المؤثرة في تفاضل المصورين، إلى أقصى حد ممكن من جهة، ومن جهة أخرى تهيىء مادة ملائمة لسياقات الصورة البصرية في شعر العميان المختلفة؛ لكي ينصب النظر على تلك المسائل التي تطرحها صور العميان في شريحة شبيهة، بمنجاة عن شبهات التضليل بفعل مؤثرات أخرى ملابسة، مع توفرها على الشمولية المثلة؛ لتكون صالحة لتقصي بعض الظواهر، موازنة بين الفريقين. والثلاثة الشعراء البصراء المختارون للموازنة هم: (أبو نواس الحسن بن هانئ ـ ١٩٨ هـ)(*)، و(ابن درّاج القسطلّي ـ ٤٢١ هـ)(**)، و(الأخطل الصغير ـ بشارة الخوري ـ ١٣٨٨ هـ)(***). الأول

(*) عنه انظر مثلاً: ابن خلكان: ٢/ ٩٥ ـ، وبروكلمان، وفاجنر Ewald Wagner: أبو نواس: دائرة المعارف الإسلامية: ٢/ ١٣ ـ، والزركلي: ٢/ ٢٢٥.

(**) عنه انظر مثلاً: الثعالبي: يتيمة الدهر. تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد. ط. دار الفكر ـ بيروت: (د. ت): ٢/ ١٠٣ ـ، وابن خلكان: ١/ ١٣٥ ـ، والزركلي: ١/ ٢١١.

(***) عنه انظر: الزركلي: ٢/ ٥٣.

منهم يصاقب من العميان (بشاراً) و(العكوّك) و(المعري) في البيئة والزمن والنهج الفني، وبخاصة نهج (بشار). والشاعر الثاني يوائم (الحصري) و(التطيلي) في الزمن والأندلسية. أما في العصر الحديث فقد بدا (الأخطل الصغير) أنسب من يختار ليعادل الشاعر المعاصر من العميان (البردوني) في هذه الموازنة. وبالرغم من هذا الحرص على التكافؤ بين الطرفين فقد كانت تلك الاعتبارات الثلاثة، المشار إليها آنفاً، تشفع لما سواها مما قد يقع الاختلاف بينهما فيه، ما لم يكن فيه معوّق لأهداف النظر في هذا الفصل، ناهيك عن أن التكافؤ التام في هذا ضرب من المحال. فاستقرئت دواوين هؤلاء الشعراء الثلاثة، واستخرجت صورها البصرية، في ١٨٧١ بيتاً، كان لأبي نواس منها ١٢٤٠ بيتاً، وللقسطلي ٤٠٨ أبيات، وللأخطل الصغير ٢٢٣ بيتاً، حللت عناصرها، بمثل ما فُعل في صور العميان، فجاءت النتائج تشير إلى أوجه ائتلاف وأوجه اختلاف، كما يتبين من الجدول التالي (رقم ٢٥).

١ ـ المعجم الفني

١ ـ أ ـ المؤتلف:

إن موازنة المعجم الفني للصورة البصرية في شعر المبصرين بمعجم العميان المعروض في الفصل الأول من هذه الدراسة (جدول رقم ١٠)، يكشف اتفاقهما في النقاط التالي ذكرها:

١ ـ أ ـ ١ ـ العناصر الحسية(*):

١ ـ بالرغم مما تظهره قائمة المعجم الفني لصور المبصرين من اشتراكهم في

(*) تهتم الدراسة هنا ـ كما هي الحال في معجم العميان ـ برصد المساحات الدالة على عنصر اللون؛ فتشمل لفظ اللون أو ما يدل عليه في عناصر أخرى.

(جدول رقم ٢٥: المعجم الفني للصورة البصرية في شعر المبصرين)

	الشعراء / المفردات الفنية	أبو نواس -١٩٨هـ		القسطلي -٤٢١هـ		الأخطل. ص. -١٣٨٨هـ		مجموع كل مفردة	
		و	ن	و	ن	و	ن	و	ن
العناصر الحسيّة	بياض	٢٣٩	٧٪	٢٣١	٩,٢٤٪	١٢	٦٪	٥٧٢	٧٪
	سواد	١٧١	٥٪	١٦٤	٦,٥٦٪	٣٠	٢٪	٣٦٥	٥٪
	حمرة	٩٠	٢٪	٢٨	١,١٢٪	٣٠	٢٪	١٤٨	٢٪
	مائي	٥٥	١٪	٥٧	٢,٢٨٪	٢٧	١٪	١٣٩	١٪
	غبرة	١٨	٠,٥٦٤٪	٣٣	١,٣٢٪	١	٠,٠٦٨٪	٥٢	٠,٧٢٦٪
	وردي	١٧	٠,٥٣٢٪	٧	٠,٢٨٪	١٨	١٪	٤٢	٠,٥٨٦٪
	ذهبي	٣٠	٠,٩٤٠٪	٣	٠,١٢٪	١	٠,٠٦٨٪	٣٤	٠,٤٧٥٪
	صفرة	٢٨	٠,٨٧٧٪	٢	٠,٠٨٪	٣	٠,٢٠٤٪	٣٣	٠,٤٦١٪
	خضرة	١٣	٠,٤٠٧٪	١٠	٠,٤٪	٥	٠,٣٤٠٪	٢٨	٠,٣٩١٪
	زرقة	٤	٠,١٢٥٪	٥	٠,٢٪	٦	٠,٤٠٨٪	١٥	٠,٢٠٩٪
	فضي	٥	٠,١٥٦٪	٤	٠,١٦٪	٣	٠,٢٠٤٪	١٢	٠,١٦٧٪
	رمادي	###	###	١	٠,٠٤٪	٤	٠,٢٧٢٪	٥	٠,٠٦٩٪
	شقرة	١	٠,٠٣١٪	٢	٠,٠٨٪	٢	٠,١٣٦٪	٥	٠,٠٦٩٪
	بنفسج	١	٠,٠٣١٪	###	###	١	٠,٠٦٨٪	٢	٠,٠٢٧٪
	أشهب	###	###	١	٠,٠٤٪	###	###	١	٠,٠١٣٪
	زيتي	١	٠,٠٣١٪	###	###	###	###	١	٠,٠١٣٪
	غير محدد	٤٧	١٪	٣١	١,٢٤٪	١٥	١٪	٩٣	١٪
	حركة	٦٣٦	١٩٪	٣٧٤	١٤,٩٦٪	٢٧٢	١٨٪	١٢٨٢	١٧٪
	ضوء	١٩٥	٦٪	٢٧٢	١٠,٨٨٪	٧٦	٥٪	٥٤٣	٧٪
	مجموع	١٥٥١	٤٨٪	١٢٢٥	٤٩٪	٥٩٦	٤٠٪	٣٣٧٢	٤٧٪
التداخل الثقافي	تناصّ	١٦٦	٥٪	١٩٤	٧,٧٦٪	٦٨	٤٪	٤٢٨	٥٪
	ثقافة	٢	٠,٠٦٢٪	٢	٠,٠٨٪	###	###	٤	٠,٠٥٥٪
	ثقافة. ب.	٨٣	٢٪	١١	٠,٤٤٪	١٢	٠,٨١٧٪	١٠٦	١٪
	ميثولوجيا	٢	٠,٠٦٢٪	###	###	١	٠,٠٦٨٪	٣	٠,٠٤١٪
	مجموع	٢٥٣	٧٪	٢٠٧	٨,٢٨٪	٨١	٥٪	٥٤١	٧٪
الأدوات الفنيّة	استعارة	٣٦٨	١١٪	٤٦٨	١٨,٧٢٪	٣٣٦	٢٢٪	١١٧٢	١٦٪
	تشبيه	٥٤٢	١٦٪	٢٨٠	١١,٢٪	١٣١	٨٪	٩٥٣	١٣٪
	موسيقى. ت.	٣٩٩	١٢٪	١٥٥	٦,٢٪	٢٠٥	١٣٪	٧٥٩	١٠٪
	بديع	٦٣	١٪	١٤٦	٥,٨٤٪	٢٨	١٪	٢٣٧	٣٪
	رمز	###	###	###	###	٨٢	٥٪	٨٢	١٪
	كناية	١٤	٠,٤٣٨٪	١٧	٠,٦٨٪	٧	٠,٤٧٧٪	٣٨	٠,٥٣٠٪
	مجاز مرسل	###	###	٢	٠,٠٨٪	١	٠,٠٦٨٪	٣	٠,٠٤١٪
	مجموع	١٣٨٦	٤٣٪	١٠٦٨	٤٢,٧٢٪	٧٩٠	٥٣٪	٣٢٤٤	٤٥٪
المعجم	مجموع كلي	٣١٩٠	٤٤٪	٢٥٠٠	٣٤٪	١٤٦٧	٢٠٪	٧١٥٧	١٠٠٪

اثني عشر لوناً، هي: (الأبيض، والأسود، والأحمر، والمائي، والأغبر، والوردي، والذهبي، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والفضي، والأشقر)، في حين لم يشترك العميان إلا في خمسة ألوان، هي: (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر، والوردي)، فإن هذا الفرق بينهما متأثر بعدد الشعراء من جهة وبحجم الشعر من جهة أخرى؛ ولكي تكون الموازنة دقيقة لا بد من شريحتين متطابقتين في عدد الشعراء وحجم الشعر، فإذا اتخذنا من العميان ثلاثة شعراء، كـ(المعري) و(التطيلي) و(البردوني)، ليكونوا في مقابل (أبي نواس) و(القسطلي) و(الأخطل الصغير)، ثم حصرنا الإحصاء في عينة من شعر (أبي نواس) تطابق في عدد أبياتها ما درس من صور (المعري)، وعينة أخرى من شعر (القسطلي) تطابق ما درس من صور (التطيلي)، وعينة أخيرة من شعر (الأخطل الصغير) تطابق ما درس من صور (البردوني)، فستسفر الموازنة عن أن كل فريق منهما يشترك في عشرة ألوان، لا تقل عن ذلك عند أي منهما، هي عند العميان: (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر، والأغبر، والأخضر، والرمادي، والفضي، والوردي، والأشقر)، وعند المبصرين: (الأبيض، والأسود، والأحمر، والمائي، والوردي، والذهبي، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والفضي). وأن تلك الألوان الخمسة التي اشترك فيها جميع العميان، والمذكورة آنفاً، يشترك فيها جميع الشعراء، عمياناً ومبصرين. ومن هنا يتضح اتفاقهما في عدد المشترك من الألوان، وفي معظم أنواعها.

٢ ـ تتصدر الألوان الثلاثة (البياض، والسواد، والحمرة) قائمة الألوان عند كليهما، وتظهر بنسب متقاربة أو متطابقة. ولعل في ما تتميز به هذه الألوان من كثرة الشيوع في الطبيعة وعلى ألسنة الناس، وشهرتها في النصوص الدينية والأدبية وغيرهما، فضلاً عن كونها من أكثر الألوان استقراراً في دلالتها لدى

العرب(١)، ما يعلل تصدرها قائمة الألوان عند العميان والمبصرين. هذا بالإضافة إلى أن اللونين (الأبيض) و(الأسود) يمثلان المحسوس البسيط الأولي والأصلي من الألوان، وسائر الألوان مركبة منهما أو متوسطة بينهما(٢).

٣ ـ إذا قيس عدد الألوان المستخدمة عند الفريقين، باتخاذ الشريحة المتطابقة التي أعدت في رقم (١)، يتبين أن (المعري) يستعمل (١٢ لوناً)، فيما يستعمل (أبو نواس) (١١ لوناً)، ويستعمل (التطيلي) (١١ لوناً) فيما يستعمل (القسطلي) (١٢ لوناً)، ويستعمل (البردوني) (١٤ لوناً) فيما يستعمل (الأخطل الصغير) (١٤ لوناً) كذلك، وبذا يتعادل الفريقان في عدد المستخدم من الألوان.

٤ ـ يتفقان تقريباً في كثافة (الضوء) النهائية. وقد يلحظ اتجاهٌ نحو التطابق في نسبة الكثافة بين أبناء البيئات والأزمنة المتقاربة؛ كـ (بشار وأبي نواس: ٧٪ ـ ٦٪)، و(التطيلي والقسطلي: ١٠٪ – ٨٨, ١٠٪)، و(البردوني والأخطل الصغير: ٥٪ – ٥٪). ومهما يكن من أمر فإن اتفاقهما الكميّ هذا مرتبط بشركتهما في اللغة نفسها وما تحويه من دوالّ الضوء، أكثر من أي شيء آخر؛ والتشابه بينهما في نسبة استعمالها يبدو طبعيًّا أكثر من الاختلاف، وإنما يكون السؤال عن مدى اتفاقهما أو اختلافهما في كيفية استعمالها، وهو ما سيبحث في مستوى المركّب الإبداعي.

---

(١) انظر: عمر ـ أحمد مختار: 41-51.

(٢) انظر: غالب ـ مصطفى: الإدارك (اعتماداً على: سيجموند فرويد، جانيه، اشتيفان بنديك، ألفرد أدلر، آرثر جيتس، كرتشمر، شبركوه، سترينج، وكسلر). ن. دار ومكتبة الهلال ــ بيروت: ١٩٨٠م: ٨٣.

٥ ـ تتفق كثافة (العناصر الحسية) في نسبتها المعجمية النهائية تقريباً: (٤٨٪ ـ ٤٧٪). وتشمل العناصر الحسية: (الألوان، والحركة، والضوء). وقد أتت متقاربة عندهما نتيجة للتقابل الاختلافي بينهما في كثافة الألوان والحركة، حيث كان العميان أكثف تلويناً في حين كان المبصرون أكثف حركة، كما سيأتي ذلك في الكلام على (المختلِف)، فتعادل الاختلافان، واتفقت نسبة (الضوء) عندهما على وجه التقريب، فظهرت النسبة النهائية لمجموع العناصر الحسية متقاربة على هذا النحو.

٦ ـ يُلحظ، بدرجة غير قوية، اتفاقهما في الاتجاه التنازلي الغالب في كثافة العناصر الحسية حسب تأخر الشاعر الزمني؛ أي أن كثافة العناصر الحسية تظهر أغنى في شعر الشاعر القديم. وهذا المؤشر ـ على عدم بروزه ها هنا ـ متعلق، فيما يبدو، بالتفاوت بين القدماء والمتأخرين في المحاكاة الفنية، كما سيأتي من بعد؛ إذ يزداد حضور العناصر الحسية في صور المحاكاة، ومن ثم ترجح كثافتها غالباً عند القدماء.

١ ـ أ ـ ٢ ـ التداخل الثقافي:

٧ ـ يتفق الفريقان في ميل الكثافة في (التناص) عند الأندلسيين إلى الارتفاع، ومقابل ذلك تتضاءل نسبة التناص في صور الشاعر الحديث عن نسبتها عند القدماء، غير أن التناص في صور الشاعر الأعمى المعاصر (البردوني) أشد تضاؤلاً منه في صور الشاعر المبصر. وفي نطاق التناص هنا ـ المحدود بما يمكن رصده من التداخلات مع النصوص الأخرى ـ قد تشير هذه الملحوظة إلى ميل الأندلسيين إلى التقليد أكثر من المشارقة؛ بخاصة وقد لمح من قبل ذلك الاتجاه المتزايد إلى التقليد في التناص كلما تأخر زمن الشاعر، وهو ما برز بصفة واضحة

في صور الأندلسيين[1]؛ ولا غرو فقد كان المشارقة مثلاً أعلى للأندلسيين يحذون حذوهم ويمتثلون آدابهم. كما قد تشير ضآلة التناص في صور الشاعر الحديث كذاك إلى ميله للابتكار والتجديد. أما فرط التضاؤل في صور (البردوني) موازنة بـ (الأخطل الصغير)، فإنما مرجعه إلى الاتجاه الفني الخاص بكل منهما، ولا نرى لذلك صلة بحالة العمى والإبصار؛ لأن صور العميان بعامة أكثف في التناص من صور المبصرين - لا العكس - كما سيرد لاحقاً.

٨ ـ الكثافة النهائية (للثقافة) متساوية تقريباً عند العميان والمبصرين: أقل من (١٪).

٩ ـ وفي حدود مفهوم (الثقافة) هنا، الذي يُعنى بالتوظيف المباشر للمعلومة الثقافية في الصورة البصرية، فإنها تبرز عند الشاعرين العباسيين (المعري) و(أبي نواس)، والأندلسيين (التطيلي) و(القسطلي)، وتختفي في صور الشاعر الحديث، فإذا استقرئت المعلومات الثقافية التي وظفت عند هؤلاء الشعراء، عمياناً ومبصرين، تبين أن أغلبها متصل بالفلك والنجوم؛ وبهذا يلمس البعد الحضاري وراء ظهور هذا التوظيف التصويري عند هؤلاء الشعراء دون سواهم. إضافة إلى أمر آخر قد يكون له تأثيره في هذا الاتجاه، وهو أن هناك روابط فنية كانت تجمع هؤلاء الشعراء؛ ففي العميان: سبقت إشارات إلى العلاقة الفنية بين (التطيلي) و(المعري)[2]، وفي المبصرين: كذلك تُذكر علاقة بين (القسطلي) و(أبي نواس)، لعلها توطدت منذ أن طلب الحاجب (المنصور بن أبي عامر) إلى (القسطلي) معارضة قصيدة (أبي نواس) التي مطلعها[3]:

---

(١) راجع: ٢٠ ـ ٢١، ٥٨ ـ، ١١٩ ـ.

(٢) راجع: ٢٨ ـ ٢٩، ٧٥، ٩٩ ـ ١٠٠، ١١٩ وغيرها.

(٣) ديوانه: ٤٨٠.

أجـارةَ بيتينـا أبـوكِ غيـورُ   وميسور ما يُـرجى لديكِ عسيرُ

فعارضها (القسطلي) بقصيدته المشهورة التي مطلعها (١):

دعي عَزَمـاتِ المستضام تسيرُ   فتُنْجِد في عُرض الفَلا وتغورُ(٢)

١٠ - يتـوارى الاستخدام (الميثـولوجي) عنـد الأندلسيين من المجمـوعتين. وقد يـومئ هذا إلى نأي الأندلسي عن بيئـة الموروث الأسطوري قياسـاً بالمشرقي، مع افتقاره لتبلور موروث بديل. وأيًّـا ما صح من ذلك فتلك مسألة خارجة عما نحن بسبيله.

١١ - بناء على مـا سبق من ميل الأندلسيين إلى كثافة التنـاص، مع توظيف الثقـافة، فإن نسبـة (التـداخل الثقافي) بعـامة تأتي في صـورهم مـرتفعة، عنـد عميانهم ومبصريهم، وبعكس ذلك الحال في صور الشاعرين الحديثين.

١ ـ أ ـ ٣ ـ الأدوات الفنية:

١٢ - تلتقي المجمـوعتـان في استعمال سبـع أدوات فنيـة رئيسـة، هي: (التشبيه، والاستعـارة، والموسيقى التصويـرية، والبديع، والـرمز، والكنـاية، والمجاز المرسل).

١٣ - وكثيراً ما يتفق الشعراء المتقاربون بيئـة وزماناً في عدد الأدوات المستعملة من هذه وفي أنـواعها أيضـاً، وهو مـا يلمح في اتفاق (بشـار) مع (أبي نواس) في استعمال أدوات خمس: هي: (التشبيـه، والاستعـارة، والموسيقى التصويـريـة،

---

(١) ديـوانـه: تحقيق/ محمود علي مكي. ط. (١) المكتب الإسلامي ـ دمشق: ١٣٨١هـ = ١٩٦١م: ٢٩٧.

(٢) انظر: ابن خلكان: ١/ ١٣٥ـ.

والبـديع ، والكنايـة) ، واتفـاق (التطيلي) و(القسطلي) في استعمال أدوات ست ، هي : (التشبيـه ، والاستعـارة، والموسيقى التصـويـرية ، والبـديع ، والكنـايـة ، والمجاز المرسل). مما يعني أنه لا تفاضل في هذا الجانب بين الأعمى والمبصر.

١٤ - يلتقيان في أن أكثف الأدوات استعمالاً ثلاث : (التشبيه ، والاستعارة ، والموسيقى التصـويـريـة) . بما يـدل على تصدر هـذه الأدوات الثـلاث قـائمـة الاستعمال التصويري البصري ، غير متأثرة باختلاف الشعراء .

١٥ - يظهـر (المجـاز المرسل) للمرة الأولى في قـائمـة المعجم عنـد (التطيلي) و(البردوني) من العميان ، وعنـد (القسطلي) و(الأخطل الصغير) من المبصرين ؛ أي أن استعماله يأتي متأخـراً : وذلك في صور الشاعـر الأندلسي والحديث ، فيما يتوارى في صور الشاعر القديم . ونسبته عند كليهما تقل عن (١٪) .

١٦ - يتركز الـرمز غـالباً عنـد الشاعـر المحدث منهما ، سـوى أن (البردوني) يفضل فيـه (الأخطل الصغير) ، وإن كان بقـدر لا يعتد بـه عادة في الموازنـة بين المعجمَين ، وهو (١٪) فقط .

١٧ - إذا رتبت الأدوات الفنية حسب مقـدار ورودها عند كل شـاعر منهم ، فإنها تكون على النحو التالي :

أبو نواس		القسطلي		الأخطل . ص .	
١ ـ تشبيه	١٦٪	استعارة	١٨,٧٢٪	استعارة	٢٢٪
٢ ـ م . ت .	١٢٪	تشبيه	١١,٢٪	م . ت .	١٣٪
٣ ـ استعارة	١١٪	م . ت	٦,٢٪	تشبيه	٨٪
٤ ـ بديع	١٪	بديع	٥,٨٤٪	رمز	٥٪
٥ ـ كناية	٠,٤٣٨٪	كناية	٠,٦٨٪	بديع	١٪
٦ ـ		مجاز. م .	٠,٠٨٪	كناية	٠,٤٤٧٪
٧ ـ				مجاز. م .	٠,٠٦٨٪

فإذا قورنت هذه القائمة بقائمة العميان المعروضة في الفصل الأول من هذه الدراسة[1]، تبين اتفاقهما في تصدر الأدوات الثلاث: (التشبيه، والاستعارة، والموسيقى التصويرية)، وذلك عند كل منهم منفرداً كما تصدرت عندهم مجتمعين، مما يؤكد القول، في (١٤)، إن هذه الأدوات تتصدر قائمة الاستعمال عند جميع الشعراء باطّراد.

١٨ - تتجه كثافة (الاستعارة)، في صور العميان والمبصرين، إلى التزايد كلما تأخر زمن الشاعر، بينما تميل كثافة (التشبيه) إلى التناقص كلما تأخر الشاعر. ولكن كثافة التشبيه إذا ما قيست إلى مجموع أبيات الصور البصرية فإنها تبدو أميل للزيادة عند المتأخرين، وذلك على هذا النحو في صور المبصرين: (٤٣٪ - ٦٨٪ - ٥٨٪). وكذلك الحال في صور العميان[2]. ومن هذا يفهم أن مكانة التشبيه إنما تتلاشى في معجم صور المتأخرين بسبب منافسة الأدوات الأخرى المتكاثرة لديهم، غير أن كلاًّ من الكثافة الأدَويّة مع الكثافة المعجمية يؤكد تقدم مكانة التشبيه في صور القدماء، يقابله تقدم مكانة الاستعارة في صور المتأخرين؛ وهذا التفاوت في هاتين الأداتين بين القدماء والمتأخرين، مرتبط، عند الفريقين معاً، بما سلف الإلماع إليه من تطور النظرة إلى الفن: من المحاكاة إلى التخييل[3].

---

(١) راجع: ٤١.
(٢) راجع: ٤١ ـ ٤٤.
(٣) راجع: ١٤٥، ١٨٤ ـ ١٨٦.

١٩ - لا اختلاف بينهما في أن أكثر استعاراتهم هي (الاستعارة المكنية التخييلية).

٢٠ - تطرد زيادة (الاستعارة المكنية التخييلية) عندهما كلما تأخر الشاعر في زمنه، حتى تقفز إلى غايتها في صور الشاعر الحديث. وهذا متعلق بما أشير إليه في رقم (١٨) من ميل القديم إلى المحاكاة والمتأخر إلى التخييل.

٢١ - وفي هذا السياق من تطوّر الصورة البصرية في شعر المحدثين تبرز ثلاث اتفاقات بين العميان والمبصرين، الأول - يتعلق بكثافة (الموسيقى التصويرية)، التي تميل عندهما إلى الازدياد عند المتأخرين، والثاني - يتعلق بـ(الأدوات الفنية) عامة، التي يواكب ارتفاع كثافتها تأخر زمن الشاعر في تسلسل تاريخي غالب، والاتفاق الثالث - يتعلق بكثافة التصوير البصري جملة في شعر الشاعر؛ حيث إن سبرها في شعر المبصرين، بقياس نسبة المعجم الفني من عدد أبيات الصور، يظهرها بالنسب التالية:

أبو نواس	القسطلي	الأخطل. ص.
٪٢٥٧	٪٦١٢	٪٦٥٧

فيتفقان في ميل التصوير البصري إلى ازدياد الكثافة كلما تأخر الشاعر زمنيًا(١).

١ ـ ب ـ المختلف

١ ـ ب ـ ١ ـ العناصر الحسية:

١ ـ يتقدم اللون (المائي) على (الأحمر) في النسبة النهائية عند العميان، في

---

(١) وراجع: ٥٣ من هذه الدراسة.

حين يتقدم (الأحمر) على (المائي) عند المبصرين. و(المائي) يتقدم على (الأحمر) عند ثلاثة من ستة من العميان، في مقابل تقدم (الأحمر) الغالب عند اثنين من ثلاثة من المبصرين. والحق أن الدراسة التركيبية للصورة البصرية في شعر العميان قد دلت على أن اللون المائي لا يكوّن بنفسه نمطاً مشتركاً جامعاً أو غالباً بين العميان، ولا يشترك في تكوين مثل ذلك النمط، كما هي الحال في اللون الأحمر، مما يرجح تقدم الأحمر عليه في قائمة الألوان، نحو ما جاء في معجم المبصرين. ولعله إنما تبادل والأحمر المراتب في قائمة العميان اللونية لكثافته الناجمة عن نمطيته الرمزية والفنية الاستثنائية عند (المعري) و(التطيلي)(١).

٢ ـ بالعودة إلى المشترك من الألوان بين العميان والمشترك منها بين المبصرين في الشريحة المطابقة أول هذا الفصل، يظهر أن ألوان المبصرين كانت أشمل نسبيًّا في تنوع انتماءات الألوان إلى المجموعات العصبية الحساسة للألوان؛ حيث تشمل الألوان الأساسية المتتامة (الأحمر، والأزرق، والأخضر)، فيما لا تحوي ألوان العميان المشتركة سوى (الأحمر، والأخضر). وقد تقدم في وصف ألوان العميان أن المشترك الأعظم بينهم من الألوان ينتمي أساساً إلى مجموعة الأعصاب الحساسة للون (الأحمر)، التي هي الأعرف والأغنى فيزيائيًّا وتاريخيًّا(٢).

٣ ـ تفوق نسبة التلوين في صور العميان نسبته في صور المبصرين، وذلك بمعدل (٢٦٪ ـ ٢١٪)، إذا ما حسبت الكثافة من المعجم الفني، وبمعدل

---

(١) راجع ٩٩ ـ، ١٠٤ ـ م.ن.
(٢) راجع: ١٣ ـ.

(١١٩٪ ـ ٨٢٪) إذا ما حسبت الكثافة من أبيـات الصور البصرية . وهذا يعيد إلى كـلام (البردوني) الـذي يشير إلى أن الأعمى يتصـور لكل شيء لـونـاً ، حتى المعنويـات ، وأن لكل شيء عنده ألـواناً «أزهى من الألـوان المرئية تنشـرها الأرض الربيعية» ، وذلك «بالرؤية الـداخلية التي تتجدد فتستجد منظوراتها»(١) . ومرد ذلك ، فيما يظهـر، إلى أن المصوّر الأعمى يستقـي ألوانـه من عـالم الفطرة والـلا وعي الجمعي ، ذلك العالم الـذي لم تقيده مواصفـات الواقع ومواضعاتـه ، عالم يبلغ من صفائه وغنـاه قدراً أعمق من عالم الطفـولة ؛ لأن الطفل قد تَقيّـد درجة من التقيد ، مهما تكـن قوتها ، بمشاهـداته ، كما هـو عالم أعمق كذلـك من عالم الحالِم ، الذي تتـدخل الذاكرة في تلوين أحـلامه . ولعل هذا الإحساس هـو ما أملى على (البردوني)(٢) قوله : «كل الذي تقع عليه الحواس يصبح عاديًّا ؛ فرؤية السماء والبحـر أصبحت مألوفـة لتكرار النظـر إليهما لكنهما عندي دائما التجـدد بالرؤيـة الداخلية التي تتجدد فتستجـد منظوراتها» . هذا بالإضـافة إلى أن اللون الواحـد عند الأعمى يتكـوّن عن أفكار بديلـة ؛ عن طريق الترابطـات بينه وبين الألفـاظ أو الانفعـالات التي يتعرض لها الأعمـى ؛ كارتبـاط (الأزرق) بـالسماء مثـلاً ، أو (الأحمر) بـالـدم أو بعض أنـواع اللبـاس . . وهكـذا ، ومن ثم تصبح مختلف المعـاني أو الإحساسـات والانفعـالات التي تـرتبط بالسماء أو يـوحي بها الطقس الجميل قابلـة لأن تدل على أفكـار بديلة للـزرقة عنـد الأعمى ، وبذلك تـرتبط كل هذه المعـاني والإحسـاسات والانفعـالات في ذهنـه بما يسمى باللـون (الأزرق) ، وتختلف هذه الأفكار البديلة للألوان (Substitutive Color Ideas)

---

(١) انظر: جـريدة (الـرياض)، ع ٧٨٧٥، الأحـد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ = ١٤ يناير ١٩٩٠م: ص٢١ . وراجع : ١٨٦ ـ ١٨٧ من هذه الدراسة .

(٢) انظر: م . ن .

باختلاف الأفراد، بل تكون قابلة للاختلاف عند الشخص الواحد باختلاف المواقف وتجددها وتولد بعضها من بعض، ويمكن تصور نشوء روابط متعددة أو مختلفة أو حتى متناقضة للون الواحد أحياناً بتعدد المواقف والانفعالات وتباينها، وذلك كله يكوّن جزءاً مهمًّا من حياة الأعمى التصوّرية، ومن ذخيرته اللغوية(١). وهكذا فكأنما عَجْزُ الأعمى عن تمييز الألوان في حدودها الواقعية التي يقف عندها المبصرون يصبغ ذهنه بمساحات لونية خاصة تتمدد بتمدد الفكر والإحساس وتشعبهما، في حركة رأسية تغور إلى أعماق النفس الإنسانية الفطرية، وأفقية تنداح في شبكات سلسلية من الترابطات والعلاقات، فإذا هي تقوم عنده مقام البديل، نوعاً ما، عن وظائف الشبكية في إدراك الألوان عند المبصر. وقد تقدم كيف أن الأكمه من العميان أميل إلى الكثافة التلوينية من الضرير(٢). وبذا نقف على ثلاث درجات للتلوين تتبع حالة الشاعر وتتابع في نسبة الكثافة: الأولى - تلوين الأعمى الأكمه، والثانية - تلوين الأعمى الضرير، والثالثة ـ تلوين المبصر.

٤ - يأتي عنصر (الحركة) عندهما بعكس عنصر (التلوين)؛ إذ يتفوق المبصرون في كثافته على العميان (١٧٪ - ١٣٪). والمقصود بـ (الحركة) - كما سلف تحديدها في معجم العميان - تلك الأدوات الفنية التي تنقل الحركة في الصورة البصرية: من أفعال وسواها؛ أي الأدوات المستخدمة للتصوير الحركي لا الصور الحركية نفسها. ولقد أظهرت دراسة أجراها الباحثان (ولسن Wilson) و(هالفرسون Halverson) على طفل مصاب بعمى كلي «تخلفاً عاماً في نموه،

---

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٣٩ ـ ١٤٠.

(٢) راجع: ١٨١ ـ.

وكـان أشـد ما يكـون في سلـوكـه الحركي والتـواؤمي، وبوجـه خـاص في جميع النشـاطـات التي تتضمن القبض على الأشيـاء والانتقـال من مكـان إلى آخـر، وكانت درجـة التخلف «بسيطة» في اللغة. وأظهر الطفل أيضـاً نقصاً في المبادأة والتلقائية في حـركاته»[1]. وهذا القصـور الحركي لدى العميان نـاجم عن فقد مؤازرة البصر للعمليات المعقـدة التي تتطلبها الحركة[2]، هذا فضلاً عن عموم انفصالـه عن عـالمه الفيـزيقي. وبدهـي أن ذلك كلـه يؤثـر سلبـاً على تخيلـه لكيفيات الحركـات ثم تصويرها، فمع أن الحركـة مما يمكن إدراكه حسيًّا بأكثر من حاسة، وليست خاصـة بالبصر وحده كاللون[3]، إلا أن توظيفهما في إبداع الصـور البصريـة أمر آخـر مختلف عن إمكـان الإدراك الحسي المبـاشر؛ لارتبـاط اللون بـاللغة الإنسانية والنفس وعـلاقة الحركة الأساس بـواقع الحياة الخارجي. ومن هذا تبدو صـور المبصر أكثر نبضاً بالحياة والحركـة، لتعكس اتصاله بنبض الطبيعة من حوله الذي حـرم الأعمى منه، وذلك بخلاف الألوان التي تستحيل بفقد الأعمى إيـاها إلى إحساسات وجدانيـة تتولد وتتكاثف، فتـأتي صوره أشد اصطباغـاً بالألـوان التي تعكس نبض الحياة الـداخلية المتحـررة من قيود الحس الواقعي. ولعل ذاك التخلف السلـوكي الحركي يكون عند الأعمى الضريـر أشد منه عنـد الأعمى الأكمه؛ لما ذكر عن الصدمـة التي تنزل بالضرير، ومـا يتبعها من حيرة ممضة تكتنف حياتـه، فيما يظهر الأكمه أقرب إلى الاستقـرار في سلوكه النفسي والحركي؛ ولأجل هذا رأينـا كيف مال الكمـه إلى التقدم على الأضراء في كثـافـة التـوظيف الحركي في صـورهم[4]. وبـذا نقف على ثـلاث درجـات

---

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٥١.
(٢) انظر: م. ن: ١٤٠.
(٣) انظر: غالب: ٨٠.
(٤) راجع: ١٨١.

لعنصر الحركة في التصوير البصري، تتبع حالة الشاعر وتتابع في نسبة الكثافة: الأولى -الحركة في صور المبصر، والثانية - الحركة في صور الأعمى الأكمه، والثالثة - الحركة في صور الأعمى الضرير.

١ ـ ب ـ ٢ ـ التداخل الثقافي:

٥ - تفوق كثافة (التناص) في صور العميان نظيرتها في صور المبصرين (٨٪ - ٥٪). وتلك نتيجة متوقعة؛ بالنظر إلى أهمية هذا الإرث النصي للشاعر الأعمى، بما يقدمه من ذخيرة غنية يقلّدها أو يُعمِل فيها فطنته وخياله لابتكار صور جديدة من نحو ما تقدم تبيانه في دراسة المركب الإبداعي.

٦ - على حين يتشابهون تقريباً في استغلال المعلومات الثقافية العامة في التصوير البصري، يظهر لدى المبصرين، باطراد، نوع آخر من الثقافة يمكن تسميته بـ (الثقافة البصرية)؛ أي اعتماد الصورة على مشاهدات أو معارف بصرية معينة لا بد من تحصيلها كيما ينقل الشاعر عنها صورة بصرية، وذاك من نحو قول (أبي نواس)(١):

تدار علينا الراح في عسجدية حبتها بألوان التصاوير فارسُ
قرارتها كسرى، وفي جنباتها مهاً تدّريها بالقسيّ الفوارسُ
فللخمر ما زُرّتْ عليه جيوبها وللماء ما دارت عليه القلانسُ

أو قوله(٢):

مصورة بصورة جند كسرى وكسرى في قرار الطرجهارِ
وجل الجند تحت ركاب كسرى بأعمدة، وأقبية قِصارِ

---

(١) ٣٧.
(٢) ٧٧.

أو قوله(١):

منطقات بتصاوير، ولا تسمع للداعي، ولا تنطقُ
على تماثيل بني بابك محتفرٌ ما بينهم خندقُ
كأنهم والخمر من فوقهم كتائب في لجة تغرقُ

ومثل هذا قول (القسطلي) ـ يصف حمّاماً أندلسيّاً(٢):

وتألفت من مائه ورُخامه شكلان تُشكل فيهما الأوهامُ
هل تحت ذاك الماء ماءٌ جامد؟! أم ذاب من فوق الرخام رخامُ؟!
وكأنما ريق الحبيب جرى على ثغر كما نظم الفريد نِظامُ

أو قول (الأخطل الصغير) من قصيدة بعنوان «تحت الأنقاض»(٣):

جبلٌ من البُنيان زُلزل فوقهم وانقضّ يعصف فيهم ويدمدمُ
لله منظرهم وقد فغر الردى فمه، وقال استسلموا فاستسلموا
جثث مطوّحة ذَراها عاصفٌ وحمالقٌ ميلٌ وأشلاءٌ دمُ

. . . .

وأمرّ من هذا وأوجع، زوجةٌ خطرت كومض البرق أو خطر ابنمُ
لاحا كأخيلةٍ، خلال غمامةٍ حمراء، تَشرق بالضرام وتسجمُ . . .
وحبيبةٍ، في شملتي مجنونة، وقفت تحدق في الفضاء وترسمُ

وهذه الصور ومثيلاتها، مما تقتضي خبرة بصرية بالمنظورات وعلائقها، لم

---

(١) ١٥٧.
(٢) ٢٥٣.
(٣) شعره. ط. دار المعارف ـ لبنان: ١٩٦١م: ١١٤ ـ ١١٥.

ترصد لها نظائر في صور العميـان . وتبقى محاولات العميان للحاق بالمبصرين في هـذا الـوصف البصري المعتمـد على الإدراك المباشر، على قلتهـا النسبيـة ، دون الحس البصري البـادي في النماذج السـابقـة ، سـواء في المحـاكـاة الثـابتـة (الفوتـوغرافية) أو المحاكـاة الحية (الدرامية) ، وذلك مهما خيل فيهـا من دقة في نقل الواقع المبصر؛ فالقارئ لو تأمّل صورة كقول (بشار)(1) مثلاً :

كأن إبـريقنا والقطـرُ في فمه   طيرٌ تنـاول يـاقـوتـاً بمنقـارِ

للحظ البـون بينها وبين صـور (أبي نواس) الآنفـة ؛ لأن صورة (بشـار) معتمدة على تثبيت المعلومات الجاهزة والنصوص المتوارثـة في تمثال جامد ؛ وذلك أنه قد علم أن «الإبـريق» يشبـه «الطير» ، وقـد وردت بهذا نصـوص كثيرة من قبلـه ، وعلم أن «الخمـر» تشبّه في حمرتها بـ «اليـاقـوت» ، وقـد وردت كذلك نصـوص كثيرة بهذا من قبله ، فركّب هذا على ذاك ليخرج بصـورته تلك . ومع هذا الجهد الـذكي لإتحاف المبصرين بصـورة تشـاكل مـا يرون ، فما عـدا أن جـاء بمـركب تجريدي خيالي لـ «طير تنـاول ياقوتاً بمقار» ، فإذا هو يصـور الفكرة نفسها أكثر من تصويـر الواقع عينه . أما (أبـو نواس) فإنه يصف بصورتيـه مشهدين حيين تفصيليين ، يستلزمـان من القارئ نفسـه خبرة بماهيتيهما لاستيعابهما وتمثلهما ؛ إذ هو لا يركب معلومات وأفكـاراً مجردة ليرسم بها لوحة تخييلية ، فعلَ (بشار) ، بل يسجل الواقع كما رآه تسجيلاً حسيًّـا حيًّا ، وهذا ما يقصد بـ (الثقـافة البصرية) في صور المبصرين . وهي بماهيتهـا هذه تختلف بـاختلاف الشعراء وتتنـوع بتنوع بيئاتهم ، وذلك مـا يجعل خصوصيتها أحيـاناً عائقاً أمـام إحاطة القـارئ بأبعاد

(1) ٤/ ٦١.

الصورة؛ لافتقاده تلك الصلة المباشرة بالثقافة البصرية المحددة التي استند عليها الشاعر في تصويره. وهنا مثال آخر لموازنة الثقافة البصرية في صور المبصرين وما قد يبدو نظيراً لها في صور العميان، فكما وصف (القسطلي) «الحمّام»، قبل قليل، وصفه (التطيلي) بقوله[1]:

٣ - وابْيَضّ من تحته رخامٌ كالثلج حين ابتدا يذوبُ

وبمقابلة النموذجين تلحظ البساطة التي اتسمت بها صورة (التطيلي)، بالرغم مما لا ينكر فيها من تمثيل حسي بديع، يمكن أن يكون اقتبسه أو سمعه، غير أن صورة (القسطلي) تأتي أغنى في تفصيل زوايا الصورة، والنظر إلى كل منها من حيث هو ومن حيث علاقته بالآخر، مع طرح ألوان من المشابهات البصرية لمختلف أجزاء الصورة، فهي بهذا أدل على المحاكمة البصرية المتملية المتأنية من صورة (التطيلي)، وإن كانت في النهاية تنشغل بالمقايسة الحسية عن هذه العفوية الجميلة التي تمتعت بها صورة (التطيلي). وكذا تلمح الفوارق بين المشهد الذي صوره (الأخطل الصغير) والمشهد الذي يصوره (البردوني) بقوله مثلاً[2]:

وهنا شباك يلحظني شبح في وجهي يتمعنْ
شيء.. يهتز كعوسجة وعلى قدميه.. يتوثنْ
. . . .
قنديل يسهو كالغافي ويعي كغبيّ يتفطنْ

---

(١) ٢٤٦.
(٢) السَّفَر: ١٠.

فـ (الأخطل) يصور مشهداً حيًّا، رآه أو تخيله بذاكرته البصرية، فجاءت صورته غنية بحسهـا البصري النابض، ولكن (البردوني) استهدف تصـوير «لص تحت الليل والأمطـار»، فحلّق بالمشهـد من واقعه إلى آفـاق التجريد، التـي لا تستند ضرورة على ذاكرة بصرية أو ثقـافة حسية؛ حتى إنه لمّا أراد تمثيل شعلـة القنديل وحركتهـا، بين خبوّ وتوقـد، تمثيلاً يقرّب الصـورة للحس البصري، اتخذ لذلك معـادلاً معنـويًّـا - في جلـه على الأقل - من سهـو الغـافي ووعي الغبي الـذي يتفطن. وهكذا يظهر تميز المبصر على الأعمى في هذا الصنف من الكثافة.

٧ - بـالـرغم من تقـارب العميـان والمبصرين في النسبة المعجميـة النهـائيـة لتـوظيف (الميثولـوجيـا)، إلا أن العميان أقـرب إلى ذلك من المبصرين بمعـدل ثـلاث مرات للشـاعر الأعمى مقـابل مرة ونصف للشـاعر المبصر، وهـذا يعني تقدم العميان على المبصرين في تـوظيف الميثولوجيا بما يعـادل الضعف أو يزيد. ويبـدو هذا انسجـاماً مع تقـدمهم عليهم في (التنـاص)؛ لما تهيئه الميثـولوجيـا للشاعر الأعمى مـن مادة خصبة لا تقل عن التداخل النصي في أهميتهـا الحيوية لإبداعه وخياله، على أنه ـ كما مر ـ لا يطّرد استعمالها لديهم اطّراد التناص.

٨ - وبنـاء على مـا أحرزه العميـان من تقـدم على المبصرين في (التنـاص)، وبقدر أقل في (الميثـولوجيـا)، تشير نسبة (التداخل الثقـافي) النهائيـة إلى تقدم العميان على المبصرين بمعدل (٩٪ ـ ٧٪).

١ ـ ب ـ ٣ ـ الأدوات الفنية:

٩ - كثـافة (الاستعـارة) أكبر نسبة من كثـافـة (التشبيه) في صـور المبصرين بـدرجـة عاليـة الـدلالـة (١٦٪ - ١٣٪)، إلا أن نسبـة (التشبيه) لـدى أقـدم

شعرائهم (أبي نواس) تفوق نسبة الاستعارة بدرجة أعلى (١٦٪ ـ ١١٪)، ونظير هذا فإن كثافة (التشبيه) في صور العميان أكبر نسبة من (الاستعارة) بدرجة عالية الدلالة (١٧٪ ـ ١٣٪)، إلا أن نسبة (الاستعارة) لدى الشاعر المعاصر منهم (البردوني) تفوق نسبةَ (التشبيه) بدرجة أعلى (٢٣٪ ـ ١٥٪). وفي هذا مسألتان: الأولى تقدم المبصرين على العميان في استعمال الاستعارة بنسبة كثافية قدرها (١٦٪ ـ ١٣٪)، ومقابل ذلك تقدم العميان على المبصرين في التشبيه بنسبة (١٧٪ ـ ١٣٪)؛ أي أنهما على طرفي نقيض من مكانة هاتين الأداتين من المعجم الفني. ويبدو هذا الاختلاف بينهما نابعاً في أصله من طبيعة هاتين الأداتين؛ وذاك أن الاستعارة أبلغ من التشبيه؛ لأن في الاستعارة دعوى إدخال المشبه في جنس المشبه به، لا مجرد المشابهة بينهما، كما هي الحال في التشبيه، ومن ثم كانت الاستعارة أحوج للبيّنة على دعواها من التشبيه، فضلاً عن أن ازدياد الحسن في الاستعارة مرتبط بازدياد الخفاء في المستعار له، فكلما ازداد خفاء ازدادت الاستعارة حسناً؛ ومن هنا لم يكن كل ما يشبه فيه يستعار فيه، كما يقول البلاغيون[1]، وإذا كانت تلك هي ماهية الاستعارة مقارنة بالتشبيه، فإنها لا تنبجس إلا بتشبّع بصيرة المبدع بالعلاقات المنصهرة بين الأشياء، بعد قيام صلته الحميمة النافذة فيها، ومرورها بتحولات معقدة في خياله وفكره، تتمخض الاستعارة عنها؛ ولذا قيل: إن الاستعارة تقتضي المعرفة، كما أن شخصاً لا يستعير من آخر إلا بواسطة المعرفة بينهما[2]، وهكذا

---

(١) انظر: القزويني ـ الخطيب: الإيضاح. باعتناء/ محمد عبد المنعم خفاجي. ط. (٤) دار الكتاب اللبناني ـ بيروت: ١٣٩٥هـ = ١٩٧٥م: ٤٥٣.

(٢) انظر: العلوي ـ يحيى بن حمزة: الطراز. باعتناء/ جماعة من العلماء بإشراف الناشر. ط. دار الكتب العلمية ـ بيروت: ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م: ١/ ١٩٨.

فسبيل العميان إلى التشبيه أسهل وآمن من سبيلهم إلى الاستعارة، إضافة إلى ما في التشبيه من مجال أرحب لهم لاستثمار النصوص في التصوير، يسعفهم التناص الذي تفوقوا في نسبة توظيفه. على أن الفارق في نسبة استعمال الاستعارة بين المبصرين والعميان، إذا قيس بأبيات الصور، لا يظهر واسعاً: (٦٢٪ ـ ٦١٪)؛ مما يشير إلى أن العميان، مع ما سبق، يوشكون أن يدركوا المبصرين في مقدار استعمال الاستعارة، من حيث هي في أبيات صورهم، إلا أنهم في الوقت نفسه يولون التشبيه مكانة أرفع لمواتاته النسبية. أما المسألة الأخرى فهي: اتفاق العميان والمبصرين في ميل القدماء إلى التشبيه إزاء ميل المتأخرين إلى الاستعارة بالقدر نفسه، مخترقين بذلك هذا السياج الفني الذي يجمع كل فريق، وذلك متساوق ـ كما سلف ـ مع النظرية الفنية وتطورها بين المشاكلة والتجاوز. ويأتي عامل آخر رديف للعامل الزمني في تقدم الاستعارة على التشبيه في صور (البردوني) البصرية، بهذا الفارق الكبير، وهو أن الاستعارة في العصر الحديث لم تعد محكومة بتلك الشروط الصارمة التي كانت تحمل الشاعر القديم على تهيبها والازورار عنها أحياناً، عجزاً أو إرضاء للنقاد، سواء كان الشاعر أعمى أم حتى من المبصرين.

١٠ ـ تفوق كثافة (الموسيقى التصويرية البصرية) في صور المبصرين نظيرتها في صور العميان، بفارق دال: (١٠٪ - ٧٪). وربما بدت هذه النتيجة معاكسة للمتوقع مما يوصف به العميان عادة من حدة السمع والحس الموسيقي، غير أن هذا الوصف لم يثبت علميًّا، فمع أن الأعمى يعتمد على سمعه أكثر من المبصر فيَرهف ويَدق، إلا أن الاعتقاد السائد بالتعويض الحسي بالسمع أو بغيره، وأن حواسه تلك تكون أحدّ من حواس المبصرين ـ وهو

اعتقاد ظل سائداً في المراحل الأولى لدراسة سيكولوجية المكفوفين، قد أثبتت التجارب العلمية المقارنة بطلانه؛ فلا فروق جوهرية بين الأعمى والمبصر في حدة الحواس عدا النظر، بل إن من التجارب ما أثبت أن فقد البصر يؤثر سلباً في أداء الحواس الأخر[1]، ثم إن رهافة الحس السمعي شيء وتوظيف الموسيقى التصويرية في الصور البصرية شيء آخر؛ حيث إن العنصر الموسيقي هنا مرتبط بالخيال الحركي للفرد، وقد تقدم أن العميان يتخلّفون عن المبصرين في السلوك الحركي وفي استخدام الحركة في صورهم البصرية.

١١ ـ تحتل (الأدوات الفنية) نسبة من معجم العميان قدرها (٤٢٪)، ومن معجم المبصرين نسبة قدرها (٤٥٪)؛ ذلك أن مكانة (التلوين) و(التداخل الثقافي) في صور العميان يجعلانها أقل نسبة في معجمهم من نسبتها في معجم المبصرين، وإن كانت بقياسها إلى مجموع أبيات الصور تظهر بنتيجة عكسية؛ فيتقدمون على المبصرين بنسبة (١٨٩٪ ـ ١٧٣٪)؛ فالنسبة الأولى من المعجم تمثل: مكانة الأدوات الفنية من قائمة العناصر، فتُظهر مكانة الأدوات الفنية في قائمة العناصر عند المبصرين متفوقة على مقابلتها عند العميان، والنسبة الأخرى تمثل: كثافة استعمال الأدوات الفنية في أبيات الصور البصرية، فتُظهر العميان أكثف استعمالاً لها في أبيات صورهم من المبصرين؛ وبهذا يتعين التماس العلة وراء كثافة استعمال العميان للأدوات الفنية موازنة بالمبصرين، تلك الكثافة التي لعلها هي نفسها وراء كثافة التلوين وغيره من عناصر الصور؛ فانعكس ذلك سلباً عليها فظهرت أقل نسبة منها في معجم المبصرين. فهل كان ذلك من قبيل حرص العميان على التسلح بأكبر قدر من الأدوات

---

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٣٥.

للدخول في منافسة مع المبصرين إلى التصوير البصري؟ . إن الأعمى ليبدو، من أرقام معجمه الفني، في حالة استنفار قصوى لكل طاقاته وليس للأدوات الفنية وحسب، وذلك ما سيفضي إلى النتيجة التالية :

١ ـ ب ـ ٤ ـ المعجم الفني :

١٢ ـ إذا قيست كثافة التصوي البصري في شعر المبصرين بالمقياس نفسه الذي قيست به كثافة التصوير البصري في شعر العميان، وذلك باستخراج نسبة المعجم الفني، في حصيلته الكلية، من عدد أبيات الصور البصرية المدروسة، ظهر أن كثافة التصوير البصري في شعر العميان تفوق كثافة التصوير البصري في شعر المبصرين بنسبة عالية جدًّا هي : (٤٤٩٪) للعميان مقابل (٣٨٢٪) للمبصرين. بل إننا إذا عدنا إلى تقييم نسبة بعض العناصر التي ظهرا متعادلين فيها، من حيث نسبتها من مادة المعجم الفني، أو متقاربين، اتضح أن ذلك التعادل أو التقارب بينهما إنما كان يمثل مكانة العنصر من مادة الصورة البصرية كما تتسلسل في قائمة المعجم، يؤثر بعضها في الآخر قوة وضعفاً؛ فإذا التلوين كان قويًّا، مثلاً، عند العميان انعكست قوته ضعفاً على عنصر آخر عندهم، ليس لأن كثافته في أبيات صورهم بالضرورة ضعيفة، ومثال هذا أن عنصر (الضوء) إذا قيس إلى مادة المعجم ظهرا متقاربين فيه : (٨٪ للعميان – ٧٪ للمبصرين)؛ أي بفارق لا يعتد به دالاًّ في موازنة المعجمَين، إلا أنها إذا قيست مساحة الضوء في أبيات الصور، باستخراج نسبته المئوية منها، نتج أن نسبة الضوء من أبيات صور العميان (٣٩٪) ونسبته من أبيات المبصرين (٢٩٪)؛ مما يعني أن مكانته في المعجم الفني عند العميان إنما دنت من مكانته المقابلة في معجم المبصرين نتيجةً لمنافسة أدوات أخر أبرزها

الألوان، وإلا فهو لدى العميان أكثف، وكذا لُحظ أن نسبة (العناصر الحسية) متقاربة عندهما بنسبة (٤٨٪ للعميان ـ ٤٧٪ للمبصرين)، ولكن إذا عِيْدَ لمراجعة هذا الفارق الطفيف بينهما، بموازنة كثافة العناصر الحسية في أبيات الصور البصرية عند العميان بكثافتها النظيرة عند المبصرين تضخم هذا الفارق لتكون نسبة العناصر الحسية من أبيات صور العميان (٢١٩٪) إلى (١٨٠٪) من أبيات صور المبصرين. وهكذا يُخلص إلى أن كثافة التصوير البصري لدى العميان إجمالاً أكبر منه لدى المبصرين؛ فبالرغم مما يظهر في صور المبصرين أحياناً من غنى في المادة وتنوع(*)، إلا أن هذا كله كان يتوارى في خضم كثافة استغلال العميان عناصر أخرى، ولا سيما (التلوين) و(التداخل الثقافي).

وبهذا يتبدى أن العميان ـ كما يحاولون حسيًّا إرهاف حواسهم الأخرى ـ كانوا يحاولون فنيًّا استنفار أقصى طاقاتهم في الإمكانات المتاحة لهم، فيفلحون آخر الأمر في فرض البدائل التي لا تقف بهم على حد المساواة مع المبصرين فقط بل قد تجتاز بهم هذا الحد، وإن كانت لأعمالهم بعدئذ خصوصياتها وعوالمها، وهذا ما ستسبر أغواره في معالجة المستويات الأخرى للتصوير البصري.

● ○ ●

(*) ذلك ما يمكن لمسه بوضوح في عنصرين من عناصر معجمهم الفني بصفة خاصة وهما: (الألوان غير المحددة)، و(الثقافة البصرية)؛ ففي العنصر الأول تنتشر في صور المبصرين ألوان ملتبسة الدلالة عديدة، مما لا نظير له في صور العميان، ولا قِبل لهم به على الأرجح، وذلك كـ«الأبرش»، و«الأرقط» و«الإسبهرج»، و«الأشعل»، و«الأنمر»، و«الديزج»، و«الأرقش»، و«السهرداز».. وغيرها كثير، و(الثقافة البصرية) التي تميزوا بها على العميان، إضافة إلى تقدمهم عليهم في عنصري (الحركة) و(الموسيقى التصويرية).

٢ ـ المركّب الإبداعي :

في المركّب الإبـداعي للصـورة البصريـة في شعـر العميـان عُنيت الـدراسـة بطـرازين من الأنماط التصـويريـة : الطـراز التقليدي ، والطـراز الخاص ، وهما قـاعدتـا البنـاء العريضـة في أي عمل فني . فإذا وازنّـا مـركب الصور البصريـة الإبداعي عند العميـان بمركب الصور البصرية الإبـداعي عند المبصرين ، ألفينا التشابه بينهما غـالباً على التعامل مع الأنماط التقليدية ، رمـزية وفنية ؛ وذاك أنها إرث مشاع يستـوي فيه أبناءاللغة الـواحدة عميانـاً ومبصرين ، ولكن الاختلاف بينهما يبرز في مقدار استغلال هـذه الأنماط التقليدية ، وهو مـا ينبئ به (المعجم الفني) من خلال تفوق العميان على المبصرين في نسبة (التناص) . بيد أن أوجه الاختلاف الخليقة بصرف الأنظار إليهـا هي تلك التي تقوم بين المركبات الخاصة بالصورة البصريـة في شعر العميان والمركبات الخاصة بالصـورة البصرية في شعر المبصرين . ولمّا كـان الاختلاف بينهما في هـذا يطغى على الائتـلاف ، فلا مسـاغ لقسم الحديث عنه إلى مختلف ومؤتلف حسب المنهاج المتبع في المعجم الفني .

وقـد تجلت أربعة أنماط خـاصة للصـورة البصريـة في شعر العميـان ، هي : نمطيـات (الظـلام) ، و(الضوء) ، و(المرأة) ، و(الألـوان والأشكـال) . وتبين أن هذه الأنماط ـ ونمطي (الظـلام) و(المرأة) بخاصة ـ مرتبطة بـآصرة ذهنية ونفسية كانـت وراء تولداتها ، بحيـث تستحيل إلى رموز مشتركـة لمعاناة الأعمـى ومخاوفه وآمـالـه ؛ لأنها قـد جـاءت من الإلحاح على أذهـان هـؤلاء الشعـراء ونفسيـاتهم بمقدار يشي بما وراءها في أغـوار أنفسهم ، ثم تعززت من بَعْدُ بقرائن مـؤكدة من سائر صورهم الأخرى . والموازنة بالصورة البصرية في شعر المبصرين تطرح ثلاثة أسئلة : أولاً – عن مـدى وجود هذه الأنماط عينها لـدى المبصرين ، مما يجعلهم

والعميان على قدم المساواة فيها، ولا يدع لها خصوصية في صور العميان؟، أو وجود أصداء لها لدى المبصرين، وإذ ذاك لا بد من الموازنة لتبين مقدار الفارق بين الأنماط وأصدائها؟. ثانياً - هل كانت هناك أنماط لدى المبصرين رديفة لأنماط العميان، وإن اختلفت في بناءاتها أو سياقاتها، فتقوم مقام أنماط صور العميان في رمزياتها؟. وثالثاً - هل هناك لصور المبصرين أنماط خاصة يمكن احتسابها نقيضة للأنماط الخاصة بالعميان ورمزياتها؟. والمتوخى من الإجابة عن هذه الأسئلة الرئيسة اختبار مدى استقلال النسيج التركيبي الإبداعي للصور البصرية في شعر العميان، وتعلقاته الرمزية بعالمهم الخاص.

إن جل ما في مركب الصورة البصرية في شعر المبصرين، مما يمكن أن يشبه تلك الأنماط الراسخة في صور العميان البصرية، لا يعدو أن يكون أصداء لبعضها، لا تطّرد اطّراد الأنماط في صور العميان ولا تتوطد توطدها، فمن ذلك:

٢ ـ ١ ـ الظلام:

ترددت في صور العميان البصرية أنماط عن (الظلام)، تمت دراستها في المركب الإبداعي، منها - حسبما وسمت به هناك: (نمط الظلام/ العمى)، أو (انشقاق الظلام)، و(نمط الشمس الحيرى)، و(نمط جيش الظلام)، و(نمط مثار النقع)، و(نمط الليل/ الزنجي). . . ، وغيرها من الأنماط التي تدور جميعها في فلك الظلام. فماذا لدى المبصرين مما قد يشبه - ولو بدرجة باهتة - تلكم الأنماط؟.

٢ ـ ١ ـ ١ ـ نمط (انشقاق الظلام)(*):

(أبو نواس)[١]:

١ - كأنما خده، والشَّعر ملبسه شقٌّ من البدر منشقٌ عن الظلمِ.
٢ - تردّت به ثم انفرت عن أديمه تفرّيَ ليلٍ عن بياض نهارِ.
٣ - قد شققت الليل عنها ببناتِ الريح شَقّا.
٤ - لما رأيت الليل منشق الحُجُبْ عن سائل الغُرة مشهور النقُبْ.

(القسطلي)[٢]:

٥ - إذا انشقّ ليل الحرب عن صبح وجهه فقد آن من يوم الضلال أصيلُ.
٦ - فسِر في ضمان الله ناصر دولةٍ كأن عمود الصبح عن وجهها انشقّا.
٧ - وخلّى القصور البيض والبِيض كالدمى لبِيضٍ يُكشّفن العمى ويجلّينا.

أما صور (أبي نواس) فبُعد الشبه بينها ونمط العميان بيّن، ولولا أمانة الموازنة بين الطرفين لما رُصدت؛ ولعل سياقها هو أقوى ما يبعدها عن نمط (انشقاق الظلام) عند العميان؛ فهي في وصف الجمال، والخمر، والصيد؛ تعبر عن ظلام نواسيّ هو مصدر فتنة الشاعر ولذاته، في: شَعر الجميل، وفي ليل الخمر ولونها، وفي البكور إلى الصيد. فضلاً عن هذا الحس الواقعي الذي يجردها من الروح الرامزة التي كمنت في نمط العميان. ومع ما يتبدى من شبه بين أبيات (القسطلي) هذه ونمط العميان إلا أن إنعام النظر في نسيجها يكشف عن

(*) جميع النماذج المتعلقة بأنماط العميان مثبتة في (الفصل الثاني من الباب الأول)، ورغبة عن تكرار سردها هنا، سيعمد في هذه الموازنات غالباً إلى الإحالة عليها هناك.

(١) ٣٤٢، ٤٣٥، ٤٩١، ٦٤٥.

(٢) ٧، ٦٩، ٢٤٠.

مفارقتها نمط العميان، ولنأخذ الصورة الأولى للموازنة بقول (بشار)[1] مثلاً:

مـالكيّ تنشـقّ عن وجهـه الحر ... بُ كما انشقت الدجى عن ضياءِ

ليلحظ بـدءاً أن صيغة الفعل في صورة (القسطلي) ـ وهي من قصيـدة مدح بها (المنصور بن أبي عـامر) وتجهيـزه الجيوش إلى (زيـري بن عطية) ـ جاءت في الماضي «انشقّ»، في حين جـاءت صيغـة الفعـل في صـورة (بشـار) في المضـارع «تنشقّ»، الـدال على التجدد والاستمـرار، مع تأكيـد هذا الفعل بفعل آخـر في شطـر البيت الأخير. ولم يعـد هنـاك فـاصل في صـورة (بشـار) بين «الليل» و«الحرب»؛ بل صارا جنسـاً واحداً لا يجد الشاعر حاجـة أن يضيف أحدهما إلى الآخـر، فـإذا هـو يقـول: «تنشقّ الحرب»، فيما يَفصل (القسطلي) بين «الليل» و«الحرب» في مضاف ومضـاف إليه: «انشقّ ليل الحرب»، وقـد تكشفت دراسة الصورة البصرية في شعر العميان عن أن (الليل) و(الحرب) كانا يعبران فيها عن مدلـول ذهني ونفسي واحد؛ فإذا ذكر أحـدهما أغنى عن الآخر لأنـه أصبح فيه متضمناً[2]. ولمّا كـان (الليل) و(الحرب) قد اتحدا في صـورة (بشار) كـان لزامـاً اتحاد (الـوجـه) بـ (الضيـاء)، وبعكس ذلك في صـورة (القسطلي)، ليكـوّن (بشـار) من المضافَين المدخـرَين، «الـدجى والضياء»، لـوحـة أخرى رديفـة في شطر الصـورة الأخير: «كما انشقت الدجى عن ضيـاء»؛ فإذا صورة (القسطلي) تبـدو صريحة الانتماء إلى الـواقع الحسي المباشر، غير منطـويـة على ذاك الصراع الداخلي المحتدم في صورة (بشار)، والمتولد لديه ولدى زملائه، في شبكة عامة، من النزاع بين (الضوء) و(الظلام)/ بين (الفأل) و(الشؤم).

---

(١) ١/ ١١٠.

(٢) راجع: ٨٢، ١٥٦ ـ ١٥٨.

وبالمجيء إلى صـورة (القسطلي) الثانية، التـي يخال اشتباهها بـالنمط، تبده الموازِنَ بتعلقها بالضوء لا بالظلام: «كأن عمود الصبح عن وجهه انشقّا».

أما ثالثة الصور فأشبه ما تكون بقول (بشار)[1]:

أُلاك الأُلى شقّوا العمى بسيـوفهم   عن الغيّ حتى أبصر الحق طـالبُهْ

ولم يُـذكـر لفظ «العمى» في صور المبصريـن إلا تلك المرة الفريـدة في صـورة (القسطلي)، على حين تكـرر مـراتٍ عـدة في صـور العميـان[2]. و«العمى» «يُكشّف» في صـورة (القسطلي) و«يجلّى»، ولكنــه في صـور (بشـار) لا يجلّى ولا يكشّف بل «يشقّ شقّـا»، إلحافاً من الشاعـر الأعمى للتخلص من ذاك العمى المطبق الذي لا تجدي فيه تجلية أو تكشيف، ثـم إن تكشيف العمى وتجليته عند (القسطلي) ــ في حدود الحس الـواقعي الذي تـدور فيه صـورته ــ لا يتأدى إلى هـدف من ورائه كما في صــورة (بشـار)؛ فيكشّف ويجلّى فقط، لكـن (بشـاراً) «يشق العمى.. حتى يبصر الحق طـالبـه»؛ فيربـط هـذا الـربط الـذهني بين العمى، الـذي يرادف شبحية الغـيّ والشر، وبين الإبصار، الـذي يرادف الخير والحق المطـالب بـه لمن حـرم منه. وهنـا أيضـاً يتشخص (العمى) ويتجسـد، تشخصَ (الحرب) وتجسـدهـا في صورتـه الأولى، بكـائن «يُشقّ»، بينما هـو في صورة (القسطلي) عمًى واقعيّ، لا تبرح عبارتـه نطاق التعبيرالدارج عن تكشفة العمى وتجليتـه، حتى إنها لتغيب عن صورتـه لفظة «الشق»: أسـاسية الاقتران بنمط العميـان. وهذه الطـرائقية المميـزة للتعبير في صور العميـان ـ المتـوسلة،

---

(١) ١/٣١٦.

(٢) راجع: ٧٨ ـ الفصل الثاني ـ الباب الأول.

أكثر ما تتوسل، بـ (التشخيص) و(التجسيد) ـ تنبّه إلى ظاهرة من خواص الصور البصرية في شعر العميان، لها تجلياتها الواضحة والدقيقة، وهي استحالة المصورات لديهم إلى رموز مكثفة في هيئة نُصُب وتماثيل ذهنية ونفسية، قد تبهت القارئ عندما تصل حدًّا من الغموض واللبس، أو تشعره إبعاد الشاعر نجعة استعاراته وتخييله؛ وما ذاك إلا لاتصال الصور بفرادة تجربة الأعمى رمزيًّا ومصادر إلهامه فنيّا.

وهكذا فإن الفارق بين هذه النماذج من صور المبصرين البصرية ونمط (انشقاق الظلام) في صورالعميان لا يقصر على خبو الدلالة الرامزْة فيها إذا وزنت أبياتها وحداناً، ولا على تهافت الاطّراد في النمط قياساً بالعميان، بل يتعدّى ذلك كله إلى ما ينكشف عند محاكمة بنى الصور التحتية من تخلخل ومباشرة وتسطح.

٢ ـ ١ ـ ٢ ـ نمط (الشمس الحيرى):

فإذا صير إلى نمط آخر من أنماط العميان، لتلمّس ما قد يرد من أصدائه في صور المبصرين، وهو نمط (الشمس الحيرى أو العمياء)[١]، جاء قول (القسطلي)[٢]:

١ - وتلحظ الشمس في أثناء هبوته ... كما يُغضغض جفنُ العين من رَمَدِهْ.
٢ - بكتائب تركتْ سنا شمس الضحى ... طرْفاً سَجا للنوم أو برقاً خبا.
٣ - والشمس في كبد السماء كأنها ... - والنقع يغشاها - كميٌّ ملتثمْ.
٤ - والشمس حيرى في السماء كأنها ... ترنو إلى الدنيا بمقلة أرمدا.

(١) راجع: م.ن.
(٢) ١٤٧، ٢١٦، ٤٢١، ٤٥٥.

ولم يأت أثر لأصداء أخرى عند غير (القسطلي) من الشعراء المبصرين هؤلاء. وما من شك في أن هذه الصورة، في بذرتها الأولى، تقليد فنّي، لكن الشعراء العميان لم يقفوا عند الإلحاح على هذا التقليد إلحاحاً خاصًّا جعل لنمطيته لديهم مغزاها، بل كانت لبنيته الداخلية في أبياتهم انحرافاتها وإضافاتها الأخرى الدالة، فبالعودة إلى نماذج النمط عند العميان، تبرز فكرة (العمى)، و(الحيرة)، و(الضلال)، و(التقييد)، و(جوس الحفر)، وما يقترن بذلك من خطر مرصد وتهديد مصير مجهول، من نحو قول (بشار)[1] ـ في أول نماذج النمط:

والشمس في كبد السماء كأنها　　　أعمى تحيّر ما لديه قائدُ

لكن صور (القسطلي) تتجرد من ذلك لتقف عند حد التقليد الفني؛ فلفظ «الأعمى» لا موقع له منها، وإنما تستبدل به ألفاظ أخرى كـ «الرمد»، و«النوم». وكذا «الحيرة»، التي هي من شواهد نمط العميان، لا تظهر إلا عبوراً في بيته الأخير. وصوره بَعْدُ لا تصور - كنمط العميان - ما يعقب العمى وحيرته من خطر محدق. ولا يقف نمط العميان موقف صور (القسطلي) على لفظية تقليدٍ معين، متمحوراً حول صورة (الشمس)، بل يتمدد ويتولد في صور ومشاهد أخرى: عن (النجم)، أو (الكواكب)، أو (الضرير)، أو (الليل). وقد يغني عن هذا القول كله إدراك أن صور (القسطلي) هذه لم يكن منشؤها إلا وحي صورة (بشار) المشهورة المذكورة، على أنه تقيّد بشكلية الصورة؛ لافتقاره إلى أصالة التجربة التي انبجست عنها صورة (بشار)، دونما

---

(١) ٤/ ٣٩.

وعي أنـه، وهـو حريص على التقليد، لا يقلد أبعد من سطح الصورة، الذي ظنه بصريًّا مباشراً، وهو حركـة نفسية باطنة، اعتلجت في نفس (بشار) ونفوس زمـلائه من العميـان؛ فترددت في أنسـاق متماثلـة. وصـور (القسطلي)، مع مسعاهـا هذا إلى التقليد، ترنـو إلى ما تنعتق به من ربقة التقليـد الكلي للصورة، بيد أنها تخرج مخارج أخرى عن روح النمط، الماثلـة في (حيرة الأعمى وضلاله)، إلى لقطـات بصرية تجانب نمط العميـان أو تجافيه، من قبيل: غضغضـة العين من الرمـد، أو الطرف السـاجي للنوم، أو البرق الخابي، أو الكميّ الملتثم؛ لأن ذهن الشـاعر كـان منشغـلاً بتجويـد التصـوير البصري المحض لا بهجسـات النفس التي أمْلت على الأعمى نمطه.

٢ ـ ١ ـ ٣ ـ نمط (جيش الظلام):

ومن تسربـات الحركـة النفسيـة التي تتحكم في تـركيب الصـورة البصريـة الإبداعي في شعر العميـان تفرعٌ نمطيّ يرد في صور (بشـار) و(المعري)، يأتي فيه (الظلام) أو (السواد) في صورة (جيش حاشـد)، وهو ما اصطلح عليه بـ (نمط جيش الظلام)[1]. وفي صور المبصرين مما يشبهه هذه النماذج:

(أبو نواس)[2]:

١ - في فيلق للـدجى كـاليم، ملتطمٍ   طـامٍ، يحار بـه من هـولـه النـوتي.
٢ - قـد أغتدي، والليل داجٍ عسكـرهْ   والصبح يفـري جلّـه، ويـدحـرهْ.

---

(١) راجع: ٨٢.
(٢) ٣٨، ٦٦٠.

(القسطلي)[1]:

٣ - وحلت حلول الليل في كل بلدةٍ سـواءٌ بها إدلاجهـا وبُكُـورهـا.
٤ - في جحفلٍ كـالليل جـرّارٍ لـه من عِـزّ نصرِكَ جحفلٌ جـرّارُ.
٥ - كأن دجى ليلٍ يمرّ على الضحى إذا سرن أو بحـراً يمـور على البَرِّ.
٦ - ورَفَعْت أعـلام الهدى في جحفلٍ كـالليل تحت كـواكب الأعـلامِ.
٧ - في فيلقٍ كعمـوم الليـل لا أممٌ لنـاظـرٍ أولٌ منـه ولا طَـرَفُ.
٨ - كتـائبُ مثل جنح الليل تبأى على بـدر الظـلام بغُـرّتينِ.
٩ - طـوالع من آفـاق جيش كأنـه بخرق الملا كسف من الليل أو جنحُ.

فالصورة في أصلها نمط تقليدي، غير أنها كونت في صور العميان ملمحاً من نمطياتهم في الظلام، ليس لترددها في صورهم دون سواه ولكن لميزاتها الخاصة التي جعلتها فيها ذات دلالة، فضلاً عن تضافرها مع أنماط العميان الأخرى في التعبير عن مزاج واحد. فعند موازنتها بادئ الأمر بصورتي (أبي نواس) يتجلى أن ليله ليس بليل العميان أساساً؛ لكنه ليل لذة ومتعة وانطلاق إلى لهو. ولئن كان الشاعر يمعن في وصف غياطل ليله في صورته الأولى فإنما يفعل ذلك استمتاعاً بما تعبر عنه هذه الصورة من التطام لذاته فيه وفحشه، فهو إذن ليل نقيض لليل العميان الذي تستخفي فيه رموز الشر والرعب والهلاك. وبضد ليل (أبي نواس) في صورته الأولى ليله في صورته الأخرى: ليل ضعيف مهزوم يقطّع أوصاله (ضوء الصبح)، وليس كليل العميان المستبد القاهر الذي يأسر (الضوء)، في نحو قول (المعري) - عن البدر[2]:

١١ - تأخر عن جيش الصباح لضَعفه فأوثقَـه جيش الظـلام إسـارا

(١) ٢٢، ١٥٣، ١٨٨، ٢١١، ٣٦١، ٣٧٤، ٣٩٢.

(٢) السقط: ٦٢٥.

لأن ليل (أبي نواس) ليس سوى ظرف مؤقت سرعان ما ينقشع ليغتدي الشاعر في دنيا الضوء والمتع، لا أبديًّا كليل العميان، الذي أوحى قول (الحصري)(١):

يا ليل الصبّ متى غدهُ؟!   أقيام الساعة موعدهُ؟!

فذاك هو ليل (الحصري) الأعمى نفسه وليل رفقائه العميان، في عمق المعنى ومبدئه، وإن مضى به الشاعر إلى سياق الحب وهمه(*). ثم إذا أجريت الموازنة بين صور (القسطلي) وصور العميان في هذا النمط، بدت صور الظلام لدى العميان أشد رعباً مما هي عليه في صوره، هذا إلى ما تتميز به صور العميان من تنوع وتشكل، في الوقت الذي تحافظ فيه صور المبصرين، مع كثرتها، ولا سيما صور (القسطلي)، على نسق تقليدي واحد يقوم على تشبيه الظلام بالجيش أو الجيش بالظلام، مما يدل على الفارق بين نمط العميان وصور المبصرين، المتأتي من أن لصور العميان أبعادها الذهنية والنفسية وليست بمحض تقليد يجتلب للتمثيل البصري وقت الحاجة. وكذاك هذا الصراع الداخلي الذي يستشري في أبيات العميان بقدر أشد وأجلى مما هو عليه في صور المبصرين؛ فصور المبصرين سرعان ما تنتقل من تشبيه الظلام بالجيش أو الجيش بالظلام إلى نواحٍ أُخَرَ من الصورة، بحيث تأتي الصورة لقطة من مشبه ومشبه به ينتقل منها الشاعر أو يستبدل بها غيرها، كالبحر مثلاً؛ لأنهم إنما اتخذوها لازمة تقليدية لا مركباً يمتد بجذوره ليستوعب البيت كصور العميان، التي يغلب عليها تمدد

---

(١) 143.

(*) وجدير بالتأمل أن مساق هذه الصورة من قصيدة (الحصري) متصل بـ «العين» في: «عين الصب»، و«عين السهار»، و«عين النجم»، و«عين الحبيب».. إلخ.

صـورة الليل وجيشه إلى نهايـة البيت. وهـذا يُسْلم إلى تأمل اللحمة التركيبيـة في صور العميان مـوازنة بصور المبصرين؛ فليس هذا التمدد في مادة الصـورة منوطاً بنمط (جيش الظلام) وحده، بل إنه ليغلب على مركب الصورة البصرية في شعر العميان كلـه؛ فأنت تشعْر في صـور المبصر البصرية أنك تتحـرك من مشهد إلى آخـر ومن لقطة تصـويريـة إلى أخـرى، كما يتنقل البصر من منظور إلى منظـور، ولكنك تحس في صور العميان الانحباس في زاوية محددة أو أنك تطيل النظر من ثقب ضيق محصور؛ وعلة ذلك أن المصور الأعمـى يقف أمام مصوراته إلى أقصى قدر ممكن؛ يمط صورته تارة ويشققها تارة أخرى، حتى يستنفد طاقته التعبيرية فيها؛ وقد يكون من ناتج ذلك في صورهم كثرة التضمين ووصل البيت بالبيت، ومن أبرز النماذج الشاهدة بذلك قول (بشار)(١) ـ يصور السراب:

أرضـاً تـرى حـرباءهـا كـالقـردِ   يميـد في رأد الضحـى الممتـدِّ
للقُـور في رقـراقهـا تـَرَدّي   زوراء تخفي عَجَبـاً وتُبـدي
من لامعـاتٍ كـالسعـالي البـدِّ   تلمع قـدامي وطـوراً بَعْـدي
كأن قُصـوى أكْمهـا تُسَـدّي   لا، بل تصلّي تـارةً وتَـرْدي
تَـرْقَـدّ في ريعـانها المُرْقَـدّ   وعـاصفٍ من آلها المشتـدّ

وقول (المعري)(٢) ـ في وصف السيف:

٦٤ - محلّى البرد تحسبـه تـردّى   نجـوم الليل وانتعل الهِلالا
٦٥ - مقيم النصل في طرفي نقيضٍ   يكـون تبـاينٌ منـه اشتِكـالا
٦٦ - تبينُ فـوقه ضحضـاحُ مـاءٍ   وتُبصر فيـه للنـار اشتعـالا

---

(١) ٢/ ٢٢٦ ـ ٢٢٧.
(٢) السقط: ٩٩ ـ ١٠١.

وقوله[1]:

١٠ - قال صحْبي في لُجتين من الحنـ ـدس والبيد إذ بدا الفرقدانِ
١١ - نحن غرقَى فكيف يُنقذنا نجـ ـمان في حومة الدجى غرِقانِ
١٢ - وسهيلٌ كوجنة الحِبّ في اللو ن وقلب المحبّ في الخفقانِ
١٣ - مستبدًّا كأنه الفارس المُعْـ ـلم يبدو معارض الفُرسانِ
١٤ - يُسرع اللمح في احمرارٍ كما تسـ ـرع في اللمح مقلةُ الغضبانِ
١٥ - ضرّجته دماً سيوف الأعادي فبكت رحمةً له الشعريانِ
١٦ - قدماه وراءه وهو في العجـ ـز كساعٍ ليست له قدمانِ

وهذه الطريقة قد تتطور على يد (البردوني) لتتخذ شكلاً سرديًّا، في مثل قوله[2]:

الصمت يعشب طُحلباً، حُمّى، ذيولاً عوسجيّهْ
وقرون أشباح كأبـ ـواب السجون العسكريّهْ
سقفٌ من الحيّات والـ أيدي وألوان المنيّهْ . . .

وقوله[3]:

حيث تهوي قطع الظلما (م) كأشلاء الضحايا
وتطلّ الوحشة الخرْ (م) سا كأجفان المنايا
والدجى ينساب في الصمت (م) كأطياف الخطايا
والسكون الأسود الغا في كأعراض البغايا . . .

---

(١) م.ن: ٤٣١ ـ ٤٣٧.
(٢) السَّفَر: ٩١.
(٣) من أرض بلقيس: ٢٣.

ولقد يفعل (أبو نواس) فعلهم في وصف الخمر إذ يقول مثلاً[1] :

واشرب سُلافاً كعين الديك، صافيةً ... من كفّ ساقيةٍ كالريم، حوراءِ

صفراء ما تركت، زرقاء إنْ مزجتْ ... تسمو بحظين من حُسنٍ، ولألاءِ

تنزو فواقعها منها إذا مُزِجتْ ... نزوَ الجنادب من مرجٍ وأفياءِ

لها ذيولٌ من العقيان، تتبعها ... في الشرق والغرب في نورٍ وظلماءِ . . .

لكنّ (أبا نواس) إذ يفعل هذا التذاذاً بوصف الخمر، يتنقل من ملمح إلى ملمح، لتجيء صورته تطورية، تتسلسل في حركة متنامية، لا تراكمية كصور العميان. وتلك السمة المتفشية في صور العميان البصرية تنحو بها إلى نوع من (الرتابة)، وهو ما كان يمكن التنبؤ به من تدني مستوى (الحركة) في معجمهم الفني عياراً بالمبصرين. ولم يك هذا المسلك مصطنعاً من قِبل الأعمى، تكثّراً من الصور ومنافسة للمبصرين، قدر ما هو من لوازم شخصيته وسلوكه الحركي، الماضي وصفه.

فإذا استجمعت من بعد تلك الفوارق بين نمط (جيش الظلام) عند العميان وشبائهه من صور المبصرين، في مستوياتها الظاهرة والباطنة، خلصت إلى مؤدى جامع فحواه: أن صور المبصرين تعبير بصري تقليدي، لا يغوص إلى أغوار النفس في إحساسها بالظلام وروعها منه، بنحو ما هو في نمط العميان.

٢ ـ ١ ـ ٤ ـ نمط (مثار النقع):

لم نقف لنمط (مثار النقع) في صور الشعراء المبصرين الثلاثة على غير صدى واحد في قول (أبي نواس) ـ واصفاً جيشاً[2] :

---

(١) ٣٤.

(٢) ٥٩٣.

كأن مثــار النقع فــوق ســوادهِ   ســحــابٌ على ليلٍ تطحْطَحَ وادلهمْ

وشتان بين صورة (أبي نواس) هذه وصورة (بشار)[1] :

كأن مثـــار النقع فـــوق رؤوسهم   وأسيـــافنـــا ليلٌ تهاوى كـــواكبـــهْ

في الدلالات الإيحائيـة النفسية؛ فصورة (أبي نواس) تتجـرد إلى بناء حسي واقعي لا يدع لحركة التصوير النفسيـة مسرباً، تلك الحركة التي تشخصت عند (بشار) في لـوحة «الليل تهاوى كـواكبه»، ولكنهـا تهتم عـوض ذاك برسم المشهـد رسماً حسيًّا منطقيًّـا يقابل «مثار النقع فـوق سواد الجيش وأسلحته» بـ «سحاب على ليل تطحطح وادلهم». وأغلب الظـن أن الضمير في «تطحطح» و«أدلهمّ» عـائد على «السحاب»، الـذي شبّه بـه «النقع» المثار فـوق الجيش، لا على «الليل»؛ لأن مرتكز الصورة هو هذا التشبيـه «النقع/ السحاب»، مقترناً به «الليل» المشبه بـه سواد الأسلحـة، جـزءاً منـه، بيد أن «الليل» في صـورة (بشـار) هـو مرتكـز الصورة، بما يـؤلفه من هول المشهـد: «ليل تهاوى كواكبـه». كل هذا يكمن في دخيلـة الصـورة ذاتها كـافيك عن محيطهـا السيـاقي والنمطي؛ لأن الصـورة في أسـاسها عنـد (بشـار) وزملائه من العميـان نبع نفسي لا تشكيل حسي، ولـذا ظلت صـور النمط عنـد العميان ــ مع أنها قـد أضحت كغيرهـا تقليداً لصـورة (بشار) الأم ــ تتمثل العمق الذي نـزع عنه (بشار)، فبقـي الليل قطب الصور، وبقيت الصـور تحمل روح النبع الأول ووحيـه، متلـونـة عنـد كل منهم ألـوانـاً خاصـة لا تنبو بها عن إيحاء النمط الجامع؛ ليسـوغ بذلك الـزعم أن نمط (مثار النقع) نمط يختص به العميان، صِرفاً، في المنشأ والتقليد.

---

(١) ٣١٨/١.

٢ ـ١ـ ٥ ـ نمط (الليل/ الزنجي):

قد يحسب قول (أبي نواس)[١]:

١ - لمّا تبدى الصبح من حجابهِ	كطلعة الأشمط من جلبابهِ
وانعدل الليل إلى مآبهِ	كالحبشي افترّ عن أنيابهِ.
٢ - قد أغتدي والليل في إهابهِ	أدعج ما جُرّد من خِضابهِ
مدثرٌ لم يبد من حجابهِ	كالحبشيّ انسلّ من ثيابهِ.

من نظير نمط (الليل الزنجي) في شعر (المعري)، لولا أن نمط (المعري) ليس محض صور ظاهرية يتردد فيها تشبيه الليل بالزنجي، بل هو من وسائط النفس الشاعرة إلى تشخيص الفزع من الليل، حسبما استنبط من درسه؛ وللتذكير ببعض علائق صوره فقد كانت مقترنة بـ (الدم)، و(الجراح)، و(العنف)، و(الموت)، و(الجرائم)، و(الرعب)، إلى غير ذلك[٢]. غير أنها في صورتي (أبي نواس) هنا ملابسة لنشوة الانطلاق إلى الصيد وبِشر صبح جديد مليء بالمرح، وحسبها هذا مقصياً عن نمط (الليل الزنجي) في صور (المعري).

وإذن فإن ما قد يخيّل شبيهاً بأنماط (الظلام) من صور المبصرين يقصر عن الثبات على محك الموازنة؛ وليس بأدل على هذا من أن هذه الصور لم تنهض منفردة أو مجتمعة بنمط في صور المبصرين، بل لم تكوّن نمطاً عند أي منهم على حدته، فما انفكت مخايل شبه جزئي شكلي، ومعظمها يرسف في أغلال التقليد الفني الخالص، وليس لها ـ لولا تصيدها بهدف الموازنة ـ مكانة تذكر في مركّب الصورة البصرية الإبداعي في شعر المبصرين.

---

(١) ٦٣١، ٦٥٧.

(٢) راجع: ٨٩ ـ الفصل الثاني ـ الباب الأول.

٢ ـ ٢ ـ الضوء :

ليس لنمط (الضوء/ الماء)، الـذي تكرر في صور (المعـري) و(التطيلي)، أثر في صور المبصرين، اللهم إلا قول (القسطلي)[١] :

حتى رأيتُ العيس وهيَ لـواغب   يشرعن في نهر الصبـــاح الأولِ

وزيادة على أن هذه الصورة لم تكوّن نمطـاً في صور المبصرين، فإن شبهها بصور نمط العميان بعيد؛ لأن نمط العميان ملتصق برمزية (الضوء) مقابل (الظلمة) أو (الحيـاة) مقابل (الموت)؛ حينما يكـون (الضـوء/ الماء) غـاسلاً (الـدجى) أو (الضوء/ الماء) ريًّـا و(حياة)[٢]، وذاك ما ارتفـع بصورة الأعمى من تشبيـه ضوء الصبح بمعين الماء، الذي قـد يرد تقليداً عند غيره من الشعـراء، إلى خصوصية رمزية تتعـزز مكانتها بالترداد النمطي ثم بالتعاضـد مع دلالات المركبات النمطية الأخرى.

٢ ـ ٣ ـ المرأة :

لأنماط تصويـر (المرأة) البصري في شعر العميان أصداء في شعـر (أبي نواس) و(الأخطل الصغير)، وهي تشمل تصوير: (اللون)، و(الصوت)، و(الحركة).

٢ ـ ٣ ـ ١ ـ (لون المرأة) :

مما يشبه نمطية (بشار) عن (الجمال/ الأحمر/ الأصفر)[٣] هذه النماذج من صور المبصرين :

---

(١) ٤١٨.

(٢) راجع : ٩٩ ـ الفصل الثاني ـ الباب الأول.

(٣) راجع : ١٠٢ ـ م . ن.

(أبو نواس)[1]:

١ - فاحمرّ حتى كدت أن لا أرى وجنته من كثرةِ الـوردِ.
٢ - تخال خـدّيـه لاحمرارهما يُفتّـح الـوردَ فيهما الخجلُ.

(الأخطل الصغير)[2]:

٣ - العنبُ الأحمرُ مسفـوحٌ على «شفتها»، ما الأقحوان الأصفرُ؟!(*)
والوردة البيضاء، أو قل: نهدها، كأنـه من خُيـلاء يسكـرُ
من ثمـر الفِرصـاد في ذروتـه (م) الريـانة المعطـار «كبشٌ» أحمرُ
أو أنـه رأس مـلاكٍ أشقـرٍ يحملـه صـدرٌ حنـونٌ أشقـرُ.
٤ - لي فيك عند المنحنى وعقيقه ذِكرى تطوّف بـالجفـون وتستقي.
٥ - عـرسٌ أهـازيجُهُ حمرٌ وأكـؤسُـهُ يـرويكَ مغتبِقاً منها ومصطبِحا.
٦ - وثَـوبُ الحُسـن أحمرُ، وهـو لمّا تـردّى، ألبس الحُسن التمامـا.

ويصح أن يضاف إلى هـذا أيضاً (الخمر/ الصفـراء/ الحمراء) التي تتردد كثيراً في صور (أبي نواس).

وكـان لا بدّ أن يختص بهذه الصـور من أولاء الشعراء المبصرين من كـان على شاكلـة (بشار) في حسيته الجنسية، ومع أن الشبـه واضح بين الفريقين في اتخاذ (الحمرة) رمزاً شهوانيًّـا، بيد أن هذه الرمزية لا تأخذ مـداها الكافي في صور(أبي نواس) مأخذها في صور (بشار)، بالرغم من أن عواطف (أبي نواس) الحسية لا تقل عن عواطف (بشـار)؛ فالتفاضل بينهما ليس في العـاطفة، من حيث هي،

---

(١) ٣٣٠، ٣٧٥.
(٢) ١٣٣، ١٦٥، ٢١٣، ٢٩٠.
(*) كذا في الديوان، ووزنه مختلّ.

بقدر ما هو في الخطاب نفسه، بين رمزيته لدى (بشار) ومباشرته لدى (أبي نواس)؛ أي أن هذا التفاضل ليس وليد اختلاف الموقف الحسيّ بينهما؛ فكلاهما حسيّ، وليس كذاك وليد اختلاف العصر، أو حتى الاتجاه الفني، على الأرجح، بل هي لغة العميان الرمزية، وهي رمزية بالطبع، لا بالصناعة كما هي في صور (الأخطل الصغير)، بنهجه الفني المحدث، على أن هذا الأخير ـ بصنعته الرمزية هذه ـ لا يبلغ كنه تلك الرمزية المجردة في صور (بشار)؛ لأنه إنما يوظف اللون توظيفاً واعياً، والأعمى يلهج به فيضاً ذاتيًّا عفويًّا يحمل بذار شخصيته الباطنة؛ ولهذه الصناعية الرمزية في صور (الأخطل الصغير) يعمُد إلى رمز الحمرة في قول (بشار)[1]:

وإذا دخلنا فادخلي في الحُمر؛ إن الحُسن أحمرْ

فيخرجه عن سياقه، في (الحُسن الأحمر الجنسي) عند (بشار)، ليبتني به صورة مغايرة أو نقيضة لـ (ثائر شهيد)، معوّلاً في ذلك على قول من قال: إن معنى بيت (بشار) إن الحُسن لا يوصل إليه إلا بمشقة وصبر على المكاره[2]، دون تنبّه إلى سياق الصورة من النمط ومن حياة الشاعر.

٢ ـ ٣ ـ ٢ ـ (صوت المرأة):

أما نمطية (صوت المرأة) فلا ترد أصداؤها إلا في صور (الأخطل الصغير)، إذ يقول[3]:

---

(١) ٤/ ٦١. وانظر مثله: ٣/ ٢٦٠، ٤/ ٥٩.
(٢) انظر: ابن منظور: (حمر).
(٣) ٩٨، ٢٩٢.

١ - هل الغنـاء إذا جرحتِ آهتـهُ ســوى تهلهل أضــواء وأبـــرادِ

. . . .

وينثر الروضُ سكرانـاً براعمه كألسن الطير شَقّتْ نصف مِنقـادِ

٢ - ياغابةَ

الصوتِ اللهيفِ،

كأنهُ

تحت الظلامِ

أشعّةٌ

تتكلّمُ. . .

تسعى الطيورُ،

فكلّهنّ

حمائم حُمرٌ

على تلك المناهلِ

حُوّمُ. . .

ففي الصــورة الأولى يشبه الصــوت بـ (الأضــواء، والأبراد، والـروض)، وفي الصورة الأخرى بـ (الأشعة تحت الظلام). وهاتان الصورتان ليستا سوى صدى قصير لنمط يتكرر في شعر (بشـار) ثلاث عشرة مرة، عدا الأصـداء الأخرى عند غيره من العميـان. وصـورتـا (الأخطل الصغير) بعد هـذا عن (الغنـاء) وصـور

(بشار) عن صـوت (حديث المرأة)، الذي يعبر ــ كاللون ـ عن رمـزية غريـزية حسية؛ ولذلك يقترن لـديه أحياناً باللـونين الشبقيين (الأحمر، والأصفر)، وهذا مـا لا يلحظ في صـورتي (الأخطل) بجلاء، وإن اقترنت الأخيرة منهما بـالحمـرة والأولى بالأبراد والروض؛ لأنه إنما يشبه الصوت الغنائي وتأثيره بجماليات حسية بصريـة ملتبسة بـالإيحاء، فيما يشبـه (بشار) إيحاء عـاطفيًّـا خـالصاً، هـو إيحاء الحديث العـذب، بإيحاء عـاطفي خالص، هـو إيحاء الجمال اللفظي ووقعـه في نفسه؛ أي أن (الأخطـل) حبيس الدلالـة الحسية للمشبـه به بقدر قـل أو كثر، على حين كـان (بشـار) مُلْـك الإيحاء الحرّ في طـرفي تشبيهـه. ثم إن صـورتي (الأخطل) ـ قبل هذا وبعده ـ مدينتـان بالسبق لصور (بشار)؛ يستوحيانها إن لم يجتلبا بعض ملامحهـا، بالطريقة نفسها التي تقدمت في رمـز (الحمرة)، وهو ما يؤكد هاتيك القيمة الرمزية لصور العميان البصرية.

٢ ـ ٣ ـ ٣ ـ (حركة المرأة):

لا يعـدو ما عُثر عليـه في صور المبصرين مـن الأصداء لأنماط العميـان عن (حركة المرأة) ثلاث صور لـ (أبي نواس)، هي[١]:

١ - يعللنـا بصـافيـةٍ ووجـهٍ كبـدر لاح من خَلَـل السحـابِ.
٢ - وشـاطـرةٍ تتيـه بحسن وجـهٍ كضـوء البرق في جُنح الظـلامِ.
٣- مخروطـة الكُمّين، قصريّـةٌ جنيّـةٌ في خلق إنسـانِ.

ولا تنقل صور (أبي نـواس) ذلك الإحساس الذي تضمنتـه أنماط تصوير حـركة المرأة عنـد (بشار)، بما تشملـه من إيحاء بتفلّت المرأة، وارتيـاب الشـاعر فيهـا،

---

(١) ١٨٨، ٣٧٤، ٣٠١.

وحرمانه منها: برقاً كانت، أم سراباً، أم حيّة، أم جنية، هذا فضلاً عن محدودية صور (أبي نواس) مقايسة بتعددها المتنوع في شعر (بشار)، وما يلمس، إضافة إلى ذلك، من خلل المركب الفني ذاته من فوارق بين التصويرين؛ فحركة الجميل في تصوير (أبي نواس) حركة جمالية إغرائية، تتم بالخمر في صورته الأولى، وبالشطارة والتيه في صورته الثانية، وبعلوّ المقام - لكون صاحبته قصريّة - في صورته الأخيرة، ولكن حركتها في صور (بشار) مكتنفة بالغموض والتفلّت المريب؛ ولهذا شبهت صورة (أبي نواس) (الوجه الجميل) بـ (البدر يلوح ضوءه من خلل السحاب)، جاعلة الحركة تابعة للمشبه به «البدر»، بينما جاءت صورة (بشار)، في قوله[1]:

بدا لك ضوء ما احتجبت عليه بُدُوّ الشمس من خَلَل الغمامِ،

مشبهة الحركة بالحركة، وجاعلة ضوءها، مع أنه ضوء شمس، محتجَباً عليه ولا يبدو إلا غِراراً، لا مبذولاً يتعلل به في مجلس خمر، كما في صورة (أبي نواس)، مع ما بين «الشمس» و«البدر» من بون في الرمزية، يتأتى من أسطورية العلاقة الرمزية العتيقة بين الشمس والأنثى[2]؛ ولذا يستعمل (أبو نواس) لفظ «السحاب» لا لفظ «الغمام» كما فعل (بشار)؛ لما في دلالة الأصل الاشتقاقي «للغمام» من معنى الغَمّ، والاستعجام، والحجب، والستر الشامل..[3]، مما كان أليق بصورة (بشار) ونمطيتها. وإذا كان البرق الذي شبه به (أبو نواس) المرأة يعبر عن حسن تيّاه يتجلى سناه من جنح شعرها، فإن المرأة هي نفسها

---

(1) ١٨٦/٤.

(2) راجع: ٥٩ - الفصل الثاني - الباب الأول.

(3) انظر مثلاً: الزمخشري: أساس البلاغة. تحقيق/ عبد الرحيم محمود. ط. دار المعرفة - بيروت: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م، وابن منظور: (غمم).

المشبه بها البرق في صور (بشار)، إذ تلمع بالسيف أو تومض تحت رداء[1]، وكأنه يجد في نفسه اتصاف المرأة بالحركة والتفلت أقوى من اتصاف البرق. وكذا فإن المرأة عند (بشار) «جنية»، لا لكونها «قصرية»، أو فائقة الجمال كـ «جنية في خلق إنسان»، على حد قول (أبي نواس)؛ بل لأنها:

جلَتْ عن معاصم جنّيّة تغشّ بها الدِين لا تنصحُ[2]؛

ولأنها (حية جنّ):

عسيباً كإيم الجنّ ما فات مرطها ومثل النقا في المرط منها مُلَبّدا[3]؛

ولأنها ملتبسة:

جنّيّة إنسيّة أو بين ذاك أجلّ أمرا[4].

ومن كل هذا نرقب جليًّا الفواصل بين أنماط تصوير المرأة في شعر العميان وشبائهها من صور المبصرين؛ فبالرغم من أن مجال تصوير المرأة قد يبدو من أكثر خطوط التماس بين الأعمى والمبصر، إلا أن الفوارق بينهما لا تلبث أن تبدد الظن بحقيقة هذا البداء، من خلال الكثافة النمطية تارة، وبنيات الصور الفنية ومغازيها الرمزية تارة أخرى.

٢ ـ ٤ ـ الألوان والأشكال:

وكأي من الأنماط التقليدية المشاعة بين الشعراء جميعاً يتفق العميان والمبصرون في هذا الجانب من مركب الصورة البصرية الإبداعي. فيشتركون في

(١) راجع: ١١٥ الفصل الثاني ـ الباب الأول.
(٢)، (٣)، (٤) ٢/ ١٠٩، ٣/ ٣٠، ٤/ ٨١.

تشبيه (الحديد) بـ (الماء)، في (السيف) أو (الدرع) أو غيرهما. لكنّ مناط النمطية الخاصة بالعميان، وبـ (المعري) تحديداً، المتمثل في فرط استغلال هذا النمط وتوليده، لا نظير له في صور أولئك الشعراء المبصرين. ولا ريب في أن وراء عمل (المعري) في هذا ـ مزيداً على نزعته اللغوية الثقافية المعهودة ـ نزعته التعويضية بما يرضي النفس ويبهر الأبصار، بمثل تلاعبه بعلاقات الصور الشكلية ذاك[1].

أما الظاهرة التلوينية التي رصدت في صور (الحصري) فإنها تظهر، بدرجة أقل نسبيًّا، في صور (القسطلي)، من مثل قوله[2]:

واستقبلي زهرةَ العُقبى منوّرةً بالنور في روضةٍ تهتزّ رِضوانا
لتورقنْ شجر الدنيا لنا ورِقاً بسعدها وتُريق الأرض عِقيانا
وتعبقُ الأرض من مِسكٍ وغاليةٍ وتمطرُ المزنُ ياقوتاً ومرجانا

وظاهرة التلوين هذه تظهر في شعر (أبي نواس) أيضاً[3]، لكنها لا تتكرر لديه تكرارها عند (القسطلي). والحق أن ما قيل من تعليل لهذه الزخرفة في صور (الحصري) يصدق على صور (القسطلي)؛ فكلاهما أندلسي متأثر بطبيعة الأندلس وحضارته، وكلاهما نازع إلى التقليد أكثر من زملائه، على أن (الحصري) يزيد على ذلك أنه (أعمى) ثم أنه (أكمه)، وقد سلف ما في هذين العاملين من أسباب زيادة التلوين عند أصحابه.

■□■

---

(١) وراجع: ١١٩ ـ الفصل الثاني ـ الباب الأول.
(٢) ١٣١.
(٣) انظر مثلاً: ٦٩٢.

وإذن يتقرر أن:

- أنماط الصورة البصرية في شعر العميان، المتحدقة حول موضوعات (الظلام) و(الضوء) و(المرأة) و(الألوان والأشكال)، لا تشكل نمطيات مماثلة في صور المبصرين البصرية، وإن كان لبعض نماذجها أصداء تلمح هنا وهناك.

- وهذه الأصداء، في نطاقها المحدود ذاك، ضعيفة الشبه بأنماط العميان من وجهين: الأول ـ عضوي يتصل بمواد الصور وبناءاتها الداخلية، حيث تبدو في الغالب باهتة الشبه بأنماط العميان، والآخر ـ كمّيّ نمطي يتعلق بمقدار تكرر هذه الصور بين الشعراء؛ إذ لم يكن في صورة منها، كائنة ما تكون، رابط نمطي بين هؤلاء الشعراء المبصرين، بل قلما تتكرر منها صورة عند شاعرين منهما، بصرف النظر عن حجم التكرار.

وعليه يمكن الحكم باستقلال أنماط العميان التصويرية برموزها الخاصة المشتركة بينهم، ولا سيما نمطي (الظلام) و(المرأة)، اللذين يؤلفان لبنتين من لبنات وحدة البناء في نماذج التصوير البصري النمطية في شعر العميان.

فإذا آن السؤال الثاني عما عسى أن تكون هنالك من أنماط رديفة لأنماط العميان في صور المبصرين تقوم مقامها؟، ألفينا (للظلام) أنماطاً تصويرية تتكرر في شعر (أبي نواس)، مع بعض أصداء ضعيفة لها من صور (القسطلي) و(الأخطل الصغير)، وهي تكرر تصوير أن لظلام الليل أردية، أو حجباً، أو أروقة، وأن له أقراناً، وهذاليل.. وما إلى هذا من تجسيد الظلام في هيئة نسج ساتر صفيق؛ ومن ذلك هذه النماذج:

(أبو نواس)[1]:

١ - حتى إذا الليل غطّى الصبحُ، مجولهُ		كمطلعٍ وجهه من بين أشباحِ.
٢ - ونديمٍ لم يزل ساقينا		وعلى الصبح من الليل إزارُ.
٣ - حتى إذا اشتمل الظلام ببردهِ		وهدا حنينُ نواقس الرهبانِ.
٤ - وفلاةٍ ألبستها		ظلمة الليل جِلالا.
٥ - لمّا تجلّى الليل وابيضّ الأُفقْ		وانجاب ستر الليل عن وجه الطرقْ.
٦ - يا رب مجلس فتيان سموت له		والليل محتبس في ثوب ظلماءِ.
٧ - وطيفٍ سرى والهم ملْقٍ جرانهُ		عليّ وأقران الدجى لم تصرّمِ.
٨ - عليها من السرحاء ظلٌّ كأنه		هذاليل ليلٍ غير منصرم النّحْبِ.
٩ - لما رأيت الليل منشقّ الحجبْ		عن سائل الغرة مشهور النقُبْ.
١٠ - قد أغتدي والليل في إهابهِ		أدعج ما جرّد من خِضابهِ
مُدَثّرٌ لم يبد من حجابهِ		كالحبشي انسلّ من ثيابهِ.
١١ - قد أغتدي والليل في مكْتمه		بيُؤيؤ أسفعَ . . يدْعَى باسمهِ.
١٢ - قلت لما بدت تباشير صبح		هتكتْ في دجى الظلام الذيولا.
١٣ - من عقارٍ كطلعة البدر. . لا بلْ		تكسف البدر في رُواق الظلام.

(القسطلي)[2]:

١٤ - ورأيت جنح الليل ناط رواقه		من كل أفق بالسماك الأعزلِ.
١٥ - دجى مثل جلباب السماء استمرّ [بي]		فقنّع فوْديّ المشيب وعمّما.

(الأخطل الصغير)[3]:

١٦ - ليلٌ حريريّ النسيج، كأنه		شكوى الهوى وصبابة المُلْتاحِ.

---
(١) ١٠٩، ١٥٦، ١٩٥، ٤٨٨، ٦٣٨، ٧٠١، ٤٨٦، ٥١٠، ٦٤٥، ٦٥٧، ٦٦٩، ٦٧٣، ٦٧٩.
(٢) ٤١٨، ٥٢٢.		(٣) ٢١٦.

إلى غير هـذه من النماذج. ومن الجليّ أن هـذا ليس سـوى نمط بـلاغي تقليـدي، في معظمـه على الأقل، لا صلـة لـه بماهيـة أنماط العميـان تلك عن الظلام ورمـزياتها. بل قد يكـون في بعض أبياته نقيضـاً لرمزيـة الظلام في أنماط العميـان؛ إذ يأتي، كما هيَ حالـه فيما مر قبـل هذا من أصـداء، مصوراً بشـائر اللذة والمرح أو الخفاء عن أعين العذال، وذلك كصـور (أبي نواس) خاصة. فما تلك الصور إذن إلا دليل آخر على اختلاف ظلام المبصرين عن ظلام العميان. ولما كـان ذلك كذلـك كان (الظـلام) و(الضـوء) لدى المبصرين وجهين لعملـة واحدة، يعيشـون تعاقبهما ويجدون في أجواء كل منهما لذاذتـه الخاصة، فيلتبس نمط أحدهما بالآخـر؛ فصوروا للضوء، كالظلام، (إزاراً) و(نقـاباً)، كما في قول (أبي نواس)[1]:

١ - ما ترى الصبح قد بدا في إزارٍ مُـتَـبَّـنِ.
٢ - أقـول للقـانص حين غلّسـا والصبح في النقـاب مـا تنفّسـا.
٣ - قد أغتدي والصبح محمرّ الطرَرْ والليل تحدوه تبـاشير السَحَـرْ.
٤ - قـد أغتـدي والصبح في دجـاه كطُـرّةِ البُرْدْ عـلامتـاهُ.

وهي كصور الظـلام عند المبصرين نسج بـلاغي تقليدي ليس بينها وبين رمـزية الضوء في صور العميان البصرية أية صلة.

أما فيما عـدا هذا فـلا نقف في صور المبصريـن على ما يمكن الاشتبـاه في أنه رديف لأنماط الصـور البصرية التركيبيـة في شعر العميـان. وبهذا تكون الإجـابة

---

(١) ٣٣، ٦٤٤، ٦٤٦، ٦٥٤.

عن سؤال (الرديف) بالنفي؛ فليس في صور المبصرين من مركبات يصح اعتدادها رديفة لأنماط مركبات العميان.

فهل هناك للمبصرين أنماط تصويرية تعبر عن نقيض ما عبرت عنه أنماط العميان؟

لعل أوضح نقيض في مركبات صور المبصرين لمركبات صور العميان هو خلوها من النمطيات نفسها التي وردت في صور العميان، وانكشاف أن ما قد يبدو من شبه ظاهر بينهما يكمن وراءه اختلاف باطن يلغيه؛ لخوائه من الروح الرامزة التي توفّر عليها العميان في أنماطهم. ثم إذا أُمعن النظر إلى البناءات النمطية القائمة في صور المبصرين وُجدت تتعدد وتتنوع بكيفيات تحول دون استنباط رابط يجمع شتاتها بمثل ما اجتمعت به صور العميان؛ وما ذاك إلا لافتقار صور المبصرين إلى رابط وجودي نفسي يؤلف بين أصحابها كذلك الذي ألف بين العميان، بل إن مثل هذه الرابطة لتبدو دون إلحاحها لدى العميان حتى بين صور الشاعر الفرد من أولاء الشعراء المبصرين؛ لأن وجود النمط إنما يتأثر قوة وضعفاً بفعل العوامل النفسية والذهنية الخاصة. وعلى أية حال فقد كانت أكبر أنماط (أبي نواس) متعلقة بـ (الخمر والغلمان)، و(القسطلي) بـ (السفر والحرب)، و(الأخطل الصغير) بـ (الجمال والمرأة)، ولعل في هذه المتعلقات العامة ذاتها ما يشير إلى نقيض متعلقات الصور البصرية في شعر العميان، ولا سيما عند (أبي نواس) و(الأخطل). ثم إنه لا اقتضاء للتناقض العكسي بين العميان والمبصرين في الأنماط؛ لأنه إذا كان موقف العميان من (الظلام) مثلاً يأخذ وجهة معينة لأسباب خاصة بهم، فلن يكون موقف المبصرين منه بالضرورة نقيضاً لموقف العميان، بل الأرجح أن يكون موقفاً

حياديًّا، إلا بتوفر عوامل أخرى تنهج بهم هـذا الصوب أو ذاك. من أجل هذا فإنه، في الـوقت الذي بدت فيه حيـادية المبصرين الغالبة حيـال مضامين أنماط الصور البصرية في شعـر العميان، معايرة بالعميان، فقـد كان (لأبي نواس) من الأسبـاب الذاتيـة ما جعل الظـلام لـديه يتخـذ وجهة نقيضـة للظلام في صـور العميان، مـن حيث كان في صـوره مسرح لهو وعبث ومجون ولذة ومكتنًّـا يواري سـوأتـه عن عيـون العـاذلين، هذا عـلاوة على جماليـات (السـواد) النمطيـة في صوره: إن في الشَّعْر، أو الأصداغ، أو العيـون، أو الشفاه.. أو غيرها، وليس زميلاه منه في هذا ببعيد.

وعلى هـذا يمكن الاطمئنـان إلى استقـلال أنماط المركّب الإبـداعي في صـور العميان البصرية، نسيجاً ورموزا.

● ○ ●

٣ ـ مدارات الدلالة :

برصد مدارات الدلالة في صور المبصرين البصرية تنتج القوائم التالية :

أ ـ المدارات الحسية

(جدول رقم ٢٦ : مدارات الإنسان والمجتمع وما يتعلق بهما)

الشاعر / المدار	أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .	النماذج
ممدوح	٥	٥٢	١	٥٨
مرأة	٢١	٨	١٧	٤٦
دمع	٥	٤	٣	١٢
غزل بالمذكر	###	٧	٣	١٠
شيب	###	٤	١	٥
ظعن	١	١	###	٢
غلام	٤٨	###	###	٤٨
شاعر	###	###	٦	٦
صائد	٢	###	###	٢
فقيرة	###	###	٢	٢
ملك	١	###	###	١
مارق	١	###	###	١
صيرفي	١	###	###	١
بنت	###	١	###	١
مرثي	###	١	###	١
مصلوب	###	١	###	١
حور وولدان	###	###	١	١
سار	###	###	١	١
مسلول	###	###	١	١
عروة وعفراء	###	###	١	١
عرس	###	###	١	١
عامل حقل	###	###	١	١
حريق	###	###	١	١
كارثة	###	###	١	١
ثائر	###	###	١	١
نديم	###	###	١	١
فاتك	###	###	١	١
مجموع	٨٥	٧٩	٤٤	٢٠٨

(جدول رقم ٢٧ : مدارات المشروبات والأطعمة)

المدار / الشاعر	الخمر ومتعلقاتها	خبز بخيل	مجموع
أبو نواس	١٠٦	١	١٠٧
القسطلي	٧	###	٧
الأخطل . ص .	١	###	١
النماذج	١١٤	١	١١٥

(جدول رقم ٢٨: مدارات الأسلحة والحرب وما يتعلق بهما)

المدار / الشاعر	حرب	سيف	صيد	بنادق	رمح	نقع	درع	أعلام	غواصة	مجموع
أبو نواس	###	###	١٨	١	###	###	###	###	###	١٩
القسطلي	٤٠	١٤	###	###	١٩	٨	٥	٢	###	٨٨
الأخطل . ص .	٢	١	###	###	###	###	###	###	١	٤
النماذج	٤٢	١٥	١٨	١	١٩	٨	٥	٢	١	١١١

(جدول رقم ٢٩: مدارات الحيوان)

الشاعر / المدار	أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .	النماذج
خيل	٢	١٤	١	١٧
إبل	١١	٩	###	٢٠
كلب صيد	٢٣	###	###	٢٣
صقر	٩	###	###	٩
باز	٥	###	###	٥
عقاب	٤	###	###	٤
ثور وحشي	٣	###	###	٣
حمر وحش	٢	###	###	٢
ديك هندي	٢	###	###	٢
يؤيؤ	٢	###	###	٢
بقر وحش	١	###	###	١
أسد	١	###	###	١
حمام	١	###	###	١
حوت	١	###	###	١
حية	١	###	###	١
زرّق	١	###	###	١
فهد	١	###	###	١
وعل	١	###	###	١
عقرب	###	١	###	١
طائر سجين	###	###	١	١
مجموع	٧١	٢٤	٢	٩٧

(جدول رقم ٣٠: مدارات السماء والأجواء وما يتعلق بهما)

الشاعر / المدار	أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .	النماذج
ليل	٢٢	١٣	٢	٣٧
صبح	١٨	٨	١	٢٧
سحاب/ مطر	١	٣	٤	٨
هلال	١	٢	١	٤
نجوم	###	٢	١	٣
ثريا	###	٢	###	٢
جوزاء	###	٢	###	٢
بدر	###	###	٢	٢
ظل	١	###	###	١
نهار	###	١	###	١
رياح	###	١	###	١
دبران	###	١	###	١
شعرى	###	١	###	١
عيوق	###	١	###	١
فراقد	###	١	###	١
مجرة	###	١	###	١
آل	###	١	###	١
نسيم	###	###	١	١
مجموع	٤٣	٤٠	١٢	٩٥

(جدول رقم ٣١: مدارات الأمكنة وما يتعلق بها)

الشاعر / المدار	أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .	النماذج
رياض	٨	٦	٢	١٦
مياه	١	١	١	٣
طلول	٧	١	###	٨
سفن	١	٤	###	٥
مجلس	٣	١	###	٤
بحر	###	٥	١	٦
ربيع	###	١	###	١
حمام	###	١	###	١
جبل	###	###	٣	٣
قرى	###	###	٢	٢
لبنان	###	###	٢	٢
صحراء	###	###	١	١
جنة	###	###	١	١
حلب	###	###	١	١
طبيعة	###	###	١	١
بردى	###	###	١	١
زاهرة الربى	###	###	١	١
زحلة	###	###	١	١
قصر	###	###	١	١
مجموع	٢٠	٢٠	١٩	٥٩

(جدول رقم ٣٢: مدارات الأدوات والأواني)

الشاعر / المدار	أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .	النماذج
إبريق	١	###	###	١
عود طرب	١	###	###	١
درانك	###	١	###	١
مجامر	###	١	###	١
عود الطيب	###	١	###	١
نار القرى	###	١	###	١
مجموع	٢	٤	###	٦

(جدول رقم ٣٣: مدارات النبات والشجر)

الشاعر / المدار	أبو نواس	القسطلي	الأخطل . ص .	النماذج
نخل	١	###	###	١
بهار	###	١	###	١
تفاح	###	١	###	١
خيري أصفر	###	١	###	١
سوسن	###	١	###	١
مجموع	١	٤	###	٥

(جدول رقم ٣٤: مدارات الأصوات (في صور بصرية))

المدار / الشاعر	غناء	ضحكة	مجموع
أبو نواس	###	###	###
القسطلي	###	###	###
الأخطل . ص .	٢	١	٣
النماذج	٢	١	٣

(جدول رقم ٣٥: مدارات الأشكال والصور)

المدار / الشاعر	كتابة	مجموع
أبو نواس	###	###
القسطلي	١	١
الأخطل . ص .	###	###
النماذج	١	١

(جدول رقم ٣٦: مدارات الروائح (في صور بصرية))

المدار / الشاعر	شذا	مجموع
أبو نواس	###	###
القسطلي	###	###
الأخطل . ص .	١	١
النماذج	١	١

٣ ـ أ ـ المؤتلف :

١ ـ يتفقان في زيادة المدارات الحسية على المعنوية. وهذا أمر طبعي لتعلق التصوير البصري بالحسي أكثر من المعنوي.

٢ ـ يتفقان في عموم هيكل المدارات وترتيبها، باستثناء المواطن التي سيأتي بيانها في (المختلف).

٣ ـ لا خلاف بينهما في أن مدارات تصوير (الصوت) بصريًّا، (جدول رقم ٣٤)، متقدمة على مدارات تصوير(الأشكال) المحددة، (جدول رقم ٣٥)،

ب ـ المدارات المعنوية

(جدول رقم ٣٧: مدارات معنوية مختلفة)

المدار / الشاعر	سفر	شِعر	عواطف	جهاد	سكون	عفة	كرى	نَسَب	مجموع
أبو نواس	١	###	###	###	###	###	###	###	١
القسطلي	١١	١	٢	###	###	###	###	###	١٤
الأخطل. ص.	###	١١	###	١	١	١	١	١	١٦
النماذج	١٢	١٢	٢	١	١	١	١	١	٣١

(جدول رقم ٣٨: مدارات الفأل)

المدار / الشاعر	حب	شباب	سعد	أحلام	روح	أرواح	حُسن	نعيم	عيد حبيب	مجموع
أبو نواس	٥	###	###	###	###	###	###	###	###	٥
القسطلي	٣	١	١	###	###	###	###	###	###	٥
الأخطل. ص.	٨	###	###	١	١	١	١	١	١	١٤
النماذج	١٦	١	١	١	١	١	١	١	١	٢٤

كتصوير الكتابة أو الرسوم ونحوهما، مما يستدعي الدقة في الملاحظة والمماثلة في التصوير. على أنه لا مقارنة لديهما، طبعاً، بين تصوير (الصوت) وعموم تصوير الحسيات، التي تدور حولها معظم الصور البصرية، بيد أن مجال تصوير الأشكال المحددة يضيق بطبعه ويدق، فيحدّ من محاولات تصويره حتى في شعر المبصرين.

٤ - إذا قيس دورانهما على المعنويات فإن نسبته من أبيات صورهما تأتي متطابقة: (٤٪).

٥ - يتساويان في النسبة النهائية للمحاكاة: (١٠٪ - ١٠٪). على أن

(جدول رقم ٣٩: مدارات الشؤم)

المدار / الشاعر	موت	حزن	الليالي (الدهر)	حداد	رثاء	فراق	حرمان	هم	بؤس	شقاء	مآتم	مجموع
أبو نواس	###	###	١	###	###	###	###	###	###	###	###	١
القسطلي	٤	٢	###	١	١	١	١	١	###	###	###	١١
الأخطل. ص	٣	٣	###	###	###	###	###	###	١	١	١	٩
النماذج	٧	٥	١	١	١	١	١	١	١	١	١	٢١

(جدول رقم ٤٠: الإخــراج)

الإخراج / الشاعر	تخييل		محاكاة		تشخيص		تجسيد	
	و	ن	و	ن	و	ن	و	ن
أبو نواس ١٢٤٠ بيتا	٩٨	٧٪	١٥٨	١٢٪	١٢	٠,٩٦٧٪	١٠	٠,٨٠٦٪
القسطلي ٤٠٨ أبيات	٦٥	١٥٪	٢١	٥٪	٣٥	٨٪	٢٣	٥٪
الأخطل. ص. ٢٢٣ بيتا	٤٥	٢٠٪	١٤	٦٪	٥٨	٢٦٪	١٩	٨٪
المجموع ١٨٧١ بيتا	٢٠٨	١١٪	١٩٣	١٠٪	١٠٥	٥٪	٥٢	٢٪

المحاكاة تتلوّن وتدقّ لـدى المبصرين بفعل ما سلف ذكره من تميّزهم بما اصطلح عليه بـ (الثقافة البصرية).

٦ - يتماثـلان في الاتجاه المتضـاد بين القـدمـاء والمحـدثين إلى (المحـاكـاة) و(التخييل)، وذلك بالكيفية المبينة في البيان التـالي - ومرد ذاك إلى تطور النظرية الفنية، كما قيل قبل:

العميان	محاكاة ¦ تخييل
بشـار ـ ١٦٧هـ	⟵
العكوّك ـ ٢١٣هـ	⟵
المعـري ـ ٤٤٩هـ	⟶
الحصري ـ ٤٨٨هـ	⟶
التطيلـي ـ ٥٢٥هـ	⟶
البردونـي ـ معاصر	⟶

المبصرون	محاكاة ¦ تخييل
أبو نواس ـ ١٩٨هـ	⟵
القسطلي ـ ٤٢١ هـ	⟶
الأخطل. ص. ـ ١٣٨٨هـ	⟶

٣ـ ب ـ المختلف:

١ - المشترك الأكبر من المدارات الحسيـة عند المبصرين ستة مـدارات، هي: (الإنســان والمجتمع ومتعلقـاتها)، و(المشروبــات والأطعمـة)، و(الأسلحــة والحرب ومتعلقاتها)، و(الحيـوان)، و(السماء والأجواء ومتعلقـاتها)، و(الأمكنة ومتعلقـاتها)، على حين كـان المشترك المداري الحسي في صـور العميـان ثـلاثـة فقط، هي: (الإنسان والمجتمع)، و(السماء والأجـواء)، و(الحرب والأسلحة). غير أنه يتـدخل هنا أيضاً عـاملا الحجم الشعـري وعدد الشعراء، ممـا يستدعي مطابقة الشريحة المدروسة من شعر المبصرين مع شريحة مماثلة ممـا درس من شعر العميان، بحيث تتطابقان في عـدد الشعراء وحجم الشعر، فإذا اتبعت في ذلك الطريقـة التي تمت بها دراسـة المشترك من الألوان ودرجـة تنوعهـا في بدايـة هذا

الفصل، باختيار (المعري) و(التطيلي) و(البردوني) من العميان ليكونوا الشريحة المقابلة للمبصرين، بعد أن يجتزأ من شعر كل من المبصرين ما يطابق حجم الشعر المدروس لدى نظيره من العميان، فسيثبت أن المشترك بين المبصرين من المدارات أوسع من المشترك بين العميان، الذين لا يتجاوزون أربع مدارات يشتركون فيها، هي: (الإنسان والمجتمع)، و(السماء والأجواء)، و(الأمكنة)، و(الأشكال والصور).

٢ - دوران المبصرين على الحسيات يعادل (٣٧٪) من مجموع أبيات الصور، في الوقت الذي يعادل دوران العميان عليها (٤٠٪)، بما يشير إلى تفوق العميان في كثافة الدوران على الموضوعات الحسية. لكن هذا لا يوازيه تفوق نقيض للمبصرين في الدوران على المعنويات؛ فقد سبق أنهما متطابقان فيه. وهذه نتيجة لم تكن متوقعة؛ للبون الشاسع بينهما في التجربة الحسية، بله البصرية منها، التي هي منتمَى معظم المدارات الحسية أصلا.

٣ - إلا أنه إذا قيس التنوع في هذه المدارات الحسية عندهما، اعتماداً على الشريحة المتطابقة، تقدم المبصرون على العميان، ويلمس هذا أكثر شيء في مدارات (الإنسان والمجتمع)، وفي مدارات (الحيوان)، و(الأمكنة). ولئن كان المبصرون يتقدمون العميان في تنوع هذه المدارات الثلاثة، وهي ما هي تعلقاً بالإنسان وحياته، فتقدمهم عليهم في ما سواها أولى. وهاتان النتيجتان في (٢ و٣) تنسجم مع ما لُحظ قبل من استغلال العميان مواد صورهم على الرغم مما قد يظهر في تنوّعها من ضعف قياساً بالمبصرين.

٤ - لا يُلحظ في مدارات المبصرين ذلك الميل الغالب الملحوظ في مدارات العميان إلى (الكلّي والعام والمطلق) من المصورات الحسية؛ ولذا يتقدم مدار

(المشروبات والأطعمة) عند المبصرين، مثلاً، إلى المرتبة الثانية، وكان لدى العميان في المرتبة السادسة، في حين يتراجع مدار (السماء والأجواء) إلى المرتبة الخامسة عند المبصرين، أو الرابعة حسب الشريحة المتطابقة، وكان يحتل عند العميان المرتبة الثانية. كما يظهر في مدارات المبصرين مدار (النبات والشجر)، الذي غاب عن مدارات العميان. وكذا القول عن (الأمكنة)؛ حيث لا تقتصر في مدارا ت المبصرين على مسميات الأمكنة العامة، حسب ما كانت عليه في مدارات العميان، بل تشمل مصورات مكانية محددة المعالم: كالمناظر الطبيعية، والأنهر (بردى)، والمدن (حلب) و(زحلة)، والأبنية (قصر) و(مجلس)، ونحوها. وحتى في ما اشتركا في تصويره من الحسيات ظهرت بينهما فيه الفوارق، فيما مرّ بيانه[1].

٥ - يتقدم العميان على المبصرين في مدار (نقل الصوت إلى صور بصرية)، على أن هذا المدار لا يمثل اطّراداً بين الشعراء عند أي منهما. وفي مقابل ذلك يظهر عند المبصرين مدار (تُنقل فيه الروائح إلى صور بصرية)، لكنه، على أية حال، مدار نادر لصورهم. وأيًّا ما يكن فالمؤشر ما يزال دالاًّ على رجحان استفادة الأعمى من حاسة السمع للتصوير البصري.

٦ - المدارات الحسية المتعلقة بـ (الفأل) في صور المبصرين أكبر بكثير من المتعلقة بـ (الشؤم): (٤٧٩ نموذجاً ـ ٢٢١ نموذجاً)، وذلك بعكس العميان الذين جاءت مداراتهم الحسية (الشؤمية) أكبر من (الفألية): (١٤٠ نموذجاً - ١٠٦ نماذج).

٧ - وترجح الدائرة المعنوية (الفألية) الدائرة المعنوية (الشؤمية) عند

---

(١) راجع: ٢١٥ ـ من هذا الفصل.

المبصرين أيضاً، مع ما يظهر من تنوع الدائرة الفألية وغناها، إضافة إلى أن مدارات معنوية أخرى ــ خارج الفأل والشؤم ــ تتقدمهما، بينا مدارات الشؤم والفأل في صور العميان تتصدر تصوير المعنويات البصري، مع رجحان الدائرة المعنوية (الشؤمية) على الدائرة المعنوية (الفألية). وهذا يؤكد الوضع النفسي الذي يعايشه الأعمى وغلبة النزعة التشاؤمية عليه.

٨ - بترتيب الطرق الإخراجية للصور البصرية في شعر المبصرين تكون على هذا النحو:

التخييل - المحاكاة - التشخيص - التجسيد

أما في صور العميان فقد كانت:

التخييل - التشخيص - التجسيد - المحاكاة

فتتقارب النسبة بين (التخييل) و(المحاكاة) في صور المبصرين (١١٪ ـ ١٠٪)، غير أنها تبعد جدًّا في صور العميان (٣٠٪ ـ ١٠٪)، وإذا قيست بينهما الفروق في كل طريقة إخراجية من هذه على حدتها، فإن العميان ليتقدمون على المبصرين بمستوى عال جدًّا في نسب كل من (التخييل: ٣٠٪ ـــ ١١٪) و(التشخيص: ٢٣ ـــ ٥٪) و(التجسيد: ١٠٪ ـــ ٢٪). وناتج هذا تفوق العميان على قرنائهم من المبصرين في (التخييل) وصنويه (التشخيص) و(التجسيد)، يقابله تفوق المبصرين عليهم في (المحاكاة)، لا من حيث نسبتها ــ فقد ذكر أنهما فيها متعادلان ـ ولكن من حيث مكانتها الإخراجية؛ إذ تلي (التخييل) مباشرة في السعة لدى المبصرين، وتتراجع لتكون أضيق المخارج ـ أو من أضيقها ـ في صور العميان. و(المحاكاة)، بمعناها الواسع، قاصرة في عامة

سلوك العميان بطبيعتهم؛ لما يؤدي إليه فقد البصر من انفصال الإنسان عن عالمه الفيزيقي والاجتماعي(١)، ولا يمكن أن تكون المحاكاة في التصوير البصري بمعزل عن ذلك. ومع هذا فإن العلة هنا ليست مرتهنة بالمحاكاة وحدها - لا سيما أنها، وإن كان لا يغفل عن رجحان كفة المبصرين على العميان في تنوعها ودقتها، قد ظهرت في نسبتها النهائية عندهما متساوية ـ بقدر ما هي مرتبطة كذلك بالتجاء العميان الفارق إلى التخييل والتشخيص والتجسيد؛ والذي مرجعه ـ حسبما يمكن قوله في هذه المرحلة الدرسية على الأقل ـ إلى أن عالم الخيال هو عالم العميان البديل إلى عالم الواقع والحس، وأن كل ما يتناوله الأعمى من عالم الحس والواقع يظل بمقدارٍ ما غريباً عن حقيقة الحس والواقع؛ لتجرّد الأعمى الصميم في خياله عن هيمنة الحس الواقعي، الذي يتدخل عادة في تصوير المبصرين حتى في ما أرادوا له الخيالية والتجريد، ليسيطر التجريد على تصوير العميان حتى في ما حاولوا فيه المحاكاة والتقليد؛ ومن هنا تتناظر المواقف بينهما من هاتين الوجهتين إلى التخييل أو المحاكاة.

وخالص هذا الفحص الموازن بين العميان والمبصرين أن:

- مدارات العميان أضيق مجالاً وأشح تنوعا.
- يغلب فيها تصوير الكلي والعام والمطلق على المحدد والخاص والمقيد.
- ترجح الدائرة الشؤمية الدائرة الفألية.
- يبزون المبصرين تخيلاً وتشخيصاً وتجسيدا.

● ○ ●

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٥٢.

خصائص الصورة البصرية

في شعر العميان

أ ـ خصائص البناء:

١ - بالرغم مما قد يظهر من ضعف عناصر التصوير البصري الفنية في شعر العميان كثافة وتنوعًا، موازنة بالمبصرين، فإن الشاعر الأعمى يستغل مادته التصويرية المتاحة استغلالاً يغطي به ضعفه ذاك. ومن أهم ما ينتج عن هذا:

أ - كثافة (التلوين).

ب - كثافة (التصوير البصري) بعامة.

٢ - يقل عنصر (الحركة) والخيال الحركي في صور العميان عن نسبته في صور المبصرين.

٣ - تزداد أهمية (التداخل الثقافي) - بجانبه النظري - في مادة صور العميان، وبخاصة (تداخل النصوص)، ولكنهم يقصرون عن مجاراة المبصرين في الثقافة العملية القائمة على الإبصار (الثقافة البصرية).

٤ - تعد معاناتهم الوجودية وطباعهم النفسية الخاصة مولّدًا رئيسًا لأكثر أنماط صورهم البصرية شيوعًا وأكبرها؛ الأمر الذي يجعلها نسيج وحدها برموزها المشتركة بينهم، وأهمها: نمطا (الظلام)، و(المرأة).

٥ - يتسم النسيج الداخلي لبناء صورهم البصرية كثيرًا بنوع من (الرتابة)؛ بما يعمد الشاعر الأعمى إليه من تمطيط الصور وتشقيقها حتى يستنفد طاقته التعبيرية فيها، وافتقارها الغالب إلى ما تتمتع به صور المبصرين من حس

حركي تطوّري، متسارع التنقل بين المشاهد والأحداث.

٦ - تتصف المدارات الدلالية الموضوعية لصورهم البصرية بضيقها وشح تنوعها قياسًا بالمبصرين.

٧ - يتكئون فيما يصورون على ما هو كليّ الدلالة وعامها ومطلقها، دون المحدد والخاص والمقيد.

ب - خصائص الأداء:

٨ - تأتي صور العميان البصرية جامحة الخيال، تسمو على الحس الواقعي القريب، بأجنحة من (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد)؛ مما يحيل صورهم أحيانًا إلى ما هو أشبه بلوحات سوريالية، حتى إن الدارس ليملك تمييز صور العميان البصرية عن سواها من خلال هذه الخاصية، وإن كان هذا لا ينفي أن قد تشبه بعض صور المبصرين صور العميان، فمن ذلك صورة (أبي نواس)[1].

وكأن للذهب المذوب بكأسها   بحرًا يجيش بأعين الحيتانِ

التي لو لم تكن لشاعر مبصر لكانت خليقة بشاعر أعمى لما فيها من هذا التجريد الحر. على أن هذه الخاصية لا تقوم بمنأى عن التضافر مع خصائص البناء والنفس الأخر. ولعل هذا هو ما جعل للصورة البصرية في شعر العميان قيمة رامزة يستلهم الشعراء طاقاتها على مر العصور.

ج - الخصائص النفسية:

٩ - إن أشد خطوط الصورة البصرية في شعر العميان وضوحًا وصفاء متأثر

---

(١) ١٩٥.

في وجوده وتشكله بخصوصية حياة العميان بدرجة ظاهرة أو خفية ؛ ومن هذا بدا جليًّا ارتباط المركّب الإبداعي للصور البصرية في شعرهم بتلك الحياة .

١٠ - يصبغ صور العميان البصرية ، ظاهرًا وباطنًا ، لون سوداوي غالب لا نظير له في صور المبصرين .

■ □ ■

ومن هذا تتأكد هوية الوحدة النظامية لصور العميان البصرية واستقلالها ، وهي ما اصطلح عليها بـ (وحدة التوحش)، تلك الوحدة التي لم يكن لها مثيل ولا بديل في صور المبصرين ؛ لأنه لم يكن لها في ذوات أنفسهم مثيل أو حتى بديل ، ليوحّد بين صورهم كما اتحدت صور العميان . ويأتي هذا الفصل ليجلّي بعدئذٍ معالم أخرى لكيان تلك الوحدة ، كشفت عنها الموازنة بصور المبصرين ، في بنائها الخارج والداخل ، تزيد المعرفة بها عمقًا وسعة .

وعلى هذا ، فبما أن هذه النتائج التي أفضت إليها الموازنة بين فئتي العميان والمبصرين تقوم أساسًا على أسباب التباين بينهما في البنية الذهنية والنفسية ؛ فإنها بذلك لا تخصّ إذن هؤلاء الشعراء المدروسين من العميان وأولئك الشعراء المدروسين من المبصرين فحسب ، بل يفترض صدوق معطياتها من بعد على أي شاعر ينتمي إلى إحدى هاتين الفئتين ؛ ومن ثم يصح القول أيضًا : إنه يدخل في حكم العميان ، فنيًّا ، من اتفق في تصويره البصري مع وحدة تصويرهم النظامية ، وإن كان ـ من الناحية الحسيّة ـ مبصرًا .

وهاهنا يَمْثُل طرازُ الصورة البصرية في شعر العميان ، طارقًا بأسئلته النظريةِ البابَ التالي .



الباب الثالث

نظرية الخيال والإبداع

مدخـل :

تلك هي مادة الصورة البصرية في شعر العميان قد درست في البابين الماضيين، وتنامت حولها أسئلتها النظرية التي تقتضي الإجابة عنها بما يربطها بجذورها الخيالية والإبداعية لدى العميان من جهة، وما يجلّي علاقاتها بالنظرية العامة للخيال والإبداع من جهة أخرى، وهذان هما هدفا هذا الباب الرئيسان: أن يبحث المستوى النظري الذي يقف من وراء الصورة كما تمثلت فيما سلف، ثم يناقش منتوج ذلك موازنة بمقولات النظرية العامة للخيال والإبداع حسب ما هو سائد منها. وهنا تمثل صعوبة، على الدارس تخطيها، وهي التشعب في أطراف النظرية العامة وتفرق مظانها، بين الفيزيائي والنفسي والفلسفي والأدبي، إذ يتحتم رصدها لتكوين منظور متكامل من نظرية لم يعثر على ما تستدعيه هذه الدراسة منها بكافة أوجهه في صعيد واحد؛ ليتسنى من خلال ذلك النظر فيما تثيره الصورة البصرية في شعر العميان من قضاياها.

وستنصبّ العناية على ثلاثة أقطاب رئيسة من عملية الخيال والإبداع، يتعلق الأول منها بـ (الواقع الحسي)، والثاني بـ (التمثل الثقافي)، والثالث بـ (الإبداع). وذلك لما بين هذه الثلاثة من علاقة جدلية تشكل أركان البناء النظري للخيال والإبداع؛ من حيث إن الأولَين هما عنصرا تكوين التجربة الإنسانية، فيما الثالث هو ناتجهما في التجربة الفنية، وضمن هذه الأقطاب الثلاثة تندرج من متعلقاتها مسائل أخرى. ويقصد بـ (الواقع الحسي) مكتسبات الحواس من المدركات التي تنعكس على مقدرة الإنسان على التخيل

والإبداع، وبـ (التمثل الثقافي) مختلف المؤثرات المعرفية على ذهن الإنسان ووجدانه، ولكنّ هذا المفهوم سيتحدد في الفصل الأول ليقتصر على المعارف الثقافية القرائية، التي تشمل النصوص والمعلومات العلمية والميثولوجية وما إليها، إلا أنه سيغدو في الفصل الثاني شاملاً للواقع الحسيّ لكونه جزءًا منه، يتكاملان في تغذية الموهبة الفطرية، ليغدوا حينئذ ـ تحت مسمى (التمثل الثقافي) ـ في الموازنة مع (الإبداع)، بما هو ثمرة البذرة الإلهية للموهبة، بما هُيئ لها من تربة الواقع وماء الثقافة، كيما تقاس تلك الثمرة إلى عطاءات ما هُيئت لها من إمكانات.

ولمّا كانت العلاقة تنشأ بين القطبَين الأولَين أولاً ثم تفضي إلى القطب الثالث (الإبداع) ثانيًا، كان من المناسب فصل الموضوع إلى فصلين: يوازن الأول (بين الواقع الحسي والتمثل الثقافي)، ويسبر الثاني مدى أهميتهما في عملية الإبداع الفني. في مسعى لاستشراف الهدف الآخر لهذه الدراسة وهو: استغلال ما توفره دراسة النماذج النمطية لصور العميان البصرية، من اختبار حيّ مباشر لما يطول حوله الجدل عادة من علاقة الخيال والإبداع بالواقع الحسي وبالتمثل الثقافي؛ وذلك بما تضعه الصورة البصرية في شعر العميان بأيدينا ـ بغياب أحد هذين القطبين، وهو (الواقع الحسي البصري) ـ من شريحة نموذجية لمساءلة قضايا الخيال والإبداع المثارة حولهما، في محاولة للخروج آخر المطاف برؤية وثوقية لا تقف عند صور العميان البصرية بل تنفذ منها بعدئذ جذريًّا إلى آفاق خيال الإنسان و إبداعه.

الفصل الأول

الواقع الحسيّ
والتمثّل الثقافيّ

أ - في النظرية العامة

أ - ١ - الجمال(*) والبصر:

في الشق الأول من هذا العنوان تهم الإجابة عن سؤالين أساسين هما: ما الجمال، وما مدى علاقته بالواقع الحسيّ؟، ثم: ما مقدار أهمية الحواسّ ـ وبخاصة البصر ـ في إدراك الجمال وتذوقه؟.

إن أول خطوة في سبيل تعريف الجمال ـ كما يقرر (سانتيانا)(١): «استبعاد جميع الأحكام العقلية، وجميع أحكام الواقع أو أحكام العلاقة». ومن هذا يتضح أن تعريفات الجمال عند من تطرقوا إليها تتجه إلى القيمة الروحية لا إلى المدرك الحسيّ ذاته. وهذا ما يصرّ عليه فلاسفة الجمال بأسلوب أو بآخر. ولذلك ينقد (هيجل)(٢) التعريف الذي يقترحه (فون روموهر) للجميل،

(*) مفهوم الجمال هنا لا يرادف الحُسن في مقابل القُبح، ولكنه يشمل طبيعة الشعور بقيم المدركات الحسيّة، حسنة أو قبيحة، أي ما يعرف بـ (الاستطيقا aesthetic)؛ فمعلوم أن حسن المادة وطبيعة الموضوع لا حكم له أصلاً في العمل الفني، بل الحكم على حسن الأداء وبراعة التعبير؛ فتصوير القبيح حَسَنٌ فيه لحُسْن الأسلوب وإحكامه، وذلك كأحدب (ابن الرومي) وأزهار الشرّ لدى (بودلير) وتصوير الظلام في شعر العميان، مثلما أن تصوير الحسن قد يكون قبيحًا إذا هو جاء من الناحية الفنية كذلك؛ ومن هنا فرق علم الجمال الحديث بين مفهوم الجمال والحُسن، ثم بين الحُسن في الطبيعة والحُسن في الفن. (انظر: وهبة: مصطلحات الأدب: 7، وإسماعيل ـ عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي.. عرض وتفسير ومقارنة. ط. (١) دار الفكر العربي: ١٩٥٥م، وهلال: ٣٥٥ ـ).

(١) سانتيانا ـ جورج: الإحساس بالجمال.. تخطيط لنظرية في علم الجمال. ترجمة/ محمد مصطفى بدوي، تقديم/ زكي نجيب محمود. ط. مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة: (د.ت): ٤٧.

(٢) المدخل إلى علم الجمال. ترجمة/ جورج طرابيشي. ط. (١) دار الطليعة ـ بيروت: حزيران (يونيو) ١٩٧٨م: ١٠١ ـ ١٠٢.

الذي يقـول : «يلازم الجمال جميع خواص الأشيـاء التي تستوقف النظـر وتبهجه وبواسطتـه تحفز النفس وتمتع الروح»، وتقسيمـه هذه الخواص إلى ثلاثـة أنواع : يؤثر بعضهـا في العين، العضو الحسيّ، والآخر في حاسة المكـان، والأخير يؤثر على الفهم ثم على الملكـة والمشاعـر. ومع ما يـراه (هيجل) من إقناع ذلك عنـد مستوى معين من الثقافة، إلا أنه يرفضـه من وجهة النظر الفلسفية؛ لأنه يعْدل القول بأن الجميل يفيد في إمتـاع النظر والروح، وفي استحضار مشـاعر، وتوفير لذة، ويـذهب مع (كـانت) إلى أنه لا بد في تصـور الجميل وتعريفـه من تجاوز دائرة الشعـور المحض والبسيط التي تختـزل الجميل إلى ما هـو ممتع، إلى مصـدر للّذائذ. إذ كان يرى (كانت) أن «الانفصال ينتفي في الجمال، الذي هو تداخل العـام والخاص، الغايـة والوسيلـة، المفهوم والموضـوع»[1]. وبذا يكـون الجمال قيمة تفاعلية انفعالية، يعرّفها (سانتيانا)[2] بقوله :

> *الجمال هو: قيمـة إيجابية نـابعة من طبيعـة الشيء خلعنا عليها وجودًا موضوعيًّا. أو في لغة أقل تخصصًا ـ الجمال هو: لـذة نعتبرها صفة في الشيء ذاتـه . . . أولاً ـ الجمال قيمة، أي أنه ليس إدراكًا لحقيقة واقعة أو لعلاقة، وإنما هـو انفعال، انفعـال لطبيعتنا الإراديـة التـذوقية. فـلا يكـون الموضوع جميـلاً إذا لم يولّـد اللذة في نفس أحـد. والجمال الذي لا يهتـم به أحد مطلقًـا إنما هو تنـاقض في الألفاظ.*

فالجميل إذن ليس جميلاً لـذاته وفي ذاته، وإنما هو جميل بـالنسبة إلينا نحن، إلى الوعي المدرك للجمال؛ فطـريقة النظر إلى الموضـوع هي الجميلة، من حيث هي

---

(١) م.ن: ١٠٩.
(٢) ٧٤.

ذاتية[1]؛ بفعل ما يـولّده فينـا من حالات نفسيـة تتوافق معـه، فيصدر الحكم بقيمته الجماليـة، وهي قيمة تنبع من الاستجـابة المبـاشرة بدافع حيـوي، وقد لا يمكن تفسيرها عندما تكـون من الجزء غير العاقل من طبيعة الإنسان[2]. وبهذا ينشأ الجمال عن تحول اللـذة إلى مـوضـوع؛ «إن الجمال هـو لـذة أصبحت موضوعا»[3].

على أن الـواقع الحسيّ المعطى هـو الـوسـاطـة التي تضع الجميل في متنـاول الحدس والتأمل الحسي؛ إذ لا يمكـن لغير الشكل أن يعبر عن الجمال؛ لتشترك عنـاصره المختلفـة من: اللـون، والحركـة، والشكل، والتنـاسب، في استثـارة الحس[4]، ومن ثَمّ تنبجس القيمـة الجمالية في خلـد المتلقي، ولكن لا من ذات هذه التظـاهرات الحسية بل ممـا يصحبها من عوامل فيسيولـوجية وسيكولـوجية تثير المشاعـر والأحلام الشخصيـة. وهكذا يكـون للتعبير الجمالي حدين: الأول هو الموضوع الماثل أمامنا بالفعـل، والثاني هو الموضوع الموحى به، أو الفكرة، أو الانفعال، أو الصورة المولّدة، أو الشيء الذي يعبّر عنه، ولا يقوم التعبير الجمالي إلا من اتحاد هذين الحدين في الذهن[5].

ومع أن «الإحساس بـالجمال أفضل من معرفة الطريقـة التي نحسه بها»، كما يقول (سانتيـانا)[6]، إلا أن محاولات الفلاسفة لتعقّل كيفيـة الإحساس بالجمال

---

(١) انظر: هيجل: فكـرة الجمال. ترجمة/ جورج طرابيشي. ط. (١) دار الطليعـة ـ بيروت: تشرين الأول (أوكتوبر) ١٩٧٨م: ٥٠، ٥٦.

(٢) انظر: سانتيانا: ٤٦.

(٣) م. ن: ٧٧.

(٤) انظر: «إدراك الحسن والقبح»: ابن الهيثم: ٣٠٨ـ٣١٦.

(٥) انظر: سانتيانا: ٢١٤.

(٦) ٣٨.

قد أدتهم إلى بعض الاستنتاجات التي تفسر الإحساس به، على الأقل فيما يرتبط منه بالمنابع الواعية من الذهن، وذلك من لدن (أفلاطون) ونظريته في المُثُل، حيث كان من رأيه أن لكل شيء مثالاً جاء على غراره، وأن هذه المُثُل قامت مطبوعة في النفس الإنسانية منذ أن كانت تحيا في عالم المُثُل قبل الجسدية، وأن الشيء يدنو من قيمة الكمال أو يبعد بمقدار ما بينه وبين مثاله من شبه. لكن (سانتيانا)، إذ يقرّ بمُثُل عقلية لولاها ما استطاع إنسان أن يحكم بالجمال، يراها وليدة التجربة الدنيوية التي يعيشها الإنسان، تتألف من جزئيات الصور الذهنية التي ارتسمت في الذهن عبر التجربة الحياتية منذ الولادة، بحيث تشكّل نموذجًا مثاليًّا يقيس عليه الإنسان ما يعرض له من مظاهر الجمال من بعد[1]. ومن هنا يختلف الحكم بالجمال بين بني الإنسان ويتفق بمقدار ما بينهم من اختلاف واتفاق في التجارب. غير أن التجربة الحسية المختزنة التي تؤلف مُثُل الجمال العُليا تكون متلبسة بالعواطف والذكريات النفسية، ويضرب (هيجل)[2] على ذلك أمثلة من وصفنا بعض الحيوان بالجمال دون بعض، كتلك التي تتصف بالشجاعة أو القوة أو الحيلة أو الكرم إلى غير ذلك؛ لما في هذه التظاهرات النفسية من صلة قربى بالتظاهرات الإنسانية. وتزيد القيمةُ الجمالية غالبًا كلما فقدت الذكرى التي توحي بها وضوحها وتميزها، فتكون الصورة باهتة؛ هالة من الإيحاء بالسعادة حول المنظر، مما يكسبه جاذبية عميقة مهما كان فارغًا في ذاته مبتذلاً، بل ربما لما فيه من ذلك الفراغ والابتذال أحيانًا، بحيث تضفي عليه ارتباطاتُه الغامضة مفعولاً سحريًّا في النفس والخيال. ومن تلك الارتباطات الغامضة ما ترسب من تجارب قديمة في اللا وعي الشخصي،

---

(١) انظر: محمود ـ زكي نجيب: مقدمة كتاب (سانتيانا): ٢٢ ـ ٢٣، وهيجل: فكرة الجمال: ٥٤، ٦٠.
(٢) انظر: فكرة الجمال: ٦٠ ـ ٦١.

ومنها ما هو استجابة لمزاج فطري على صلة باللا وعي الجمعي(١).

وهكذا يتضح اعتماد جوهر الجمال ودرجاته على الطبيعة الإنسانية لا على معطيات الواقع الحسيّ.

وإذا كان هذا هو حال الجمال بصفة عامة، فإنه لمّا كانت اهتمامات (الجمال الفني)، بصفة خاصة، هي عينها اهتمامات الذكاء والروح، كانت أولى بأن يجري تقييمها من وجهة نظر الروح لا من وجهة نظر الحواس؛ فالإدراك الحسي البحت - الذي يكمن بصورة رئيسة في النظر وفي السمع ثم في الحواس الأخر - هو أسوأ إدراك وأقله ملاءمة للروح(٢).

أما أهمية البصر في تذوق الجمال فبدهي؛ فدور البصر في حياة الإنسان بعامة أسمى بكثير من دور سائر الحواس(٣). ولذلك يعد (سانتيانا)(٤) حاستي البصر والسمع هما حاستي الجمال العليين، في مقابل الحواس الدنيا (اللمس والذوق والشمّ)، التي لا تخدم الأغراض العقلية بمثل ما تفعل تانك الحاستان، برغم قابليتها للتطور، من نحو ما حدث في تجربة (هيلين كيلر)(*). والبصر يفوق الحواس الأخرى في أهميته الإدراكية والتذوقية للجمال بعمومه لا الجمال البصري فحسب؛ ذلك أن السمع، إذ يعطي فكرة عن المسافة والاتجاه

(١) انظر: سانتيانا: ٢١٢ ـ ٢١٤، ٢٢٨.

(٢) انظر: هيجل: المدخل إلى علم الجمال: ٧٤ ـ ٧٦.

(٣) انظر: حمزة: ١٠٩.

(٤) انظر: ٩٠ ـ ٩١.

(*) الدكتورة هيلين كيلر (١٨٨٠ - ١٩٤٦م)، صارعت المرض منذ طفولتها المبكرة، فتركها صماء بكماء عمياء، لكنها تعلّمت، والتحقت بالدراسة الجامعية، ونجحت في تحصيل الكثير من اللغات والعلوم. تعتمد في الإدراك على حاستي الشم واللمس. لقبت بالمرأة المعجزة. (انظر مثلاً: كيلر: هيلين كيلر. المرأة المعجزة. ط. (٩) دار العلم للملايين ـ بيروت: ١٩٧٨م)، و(عبد المجيد ـ عبدالعزيز: معجزة التربية. ط. دار المعارف بمصر: (د.ت)).

الصوتي، فإنه لا يوضح شيئًا عن طبيعة مصدر الصوت، وإن كان هذا لا يقلل من قيمته في التعرف على البيئة والتكيف معها[1]. ثم إن الأصوات بدورها ليست بطبيعتها ذات صفة مكانية. وكذلك القول عن (الشم) و(اللمس). ولذلك لا تَصلح لتمثيل الطبيعة؛ لأن الطبيعة لا يمكن تصورها تصورًا دقيقًا إلا في حدود مكانية. فضلاً عن أن مدركات الحاستين الأخيرتين (الشم واللمس) لم تبلغ من النظام درجة كالتي بلغتها الأصوات بحيث تبعثان على نشاطٍ للإحساسات الذاتية مما يمكن مقارنته بالموسيقى[2]. وهذا ما يجعل للبصر الأهمية الأولى في الإدراك الحسي؛ فالعين مفتوحة دائمًا على العالم من حولها، وذبذبات الضوء أسرع بكثير من موجات الصوت، ومن هذا يمكن أن يعد البصر مصدر الجمال الأساس؛ حتى إننا لنتصور غالبًا فكرة الجمال ذاتها في شكل بصري[3].

وبعيدًا عن المفاضلة بين الحواس في أهميتها في التذوق الجمالي، فإنه ما من شيء في الطبيعة البشرية لا يضيف شيئًا إلى الإحساس بجاذبية الجمال، سواء أكان من الحواس أم حتى من الأحوال الصحية العامة والأوضاع الفيسيولوجية والسيكولوجية المختلفة، إلا أن وظائفها تتفاوت كثيرًا في مدى خدمتها المباشرة في هذا الصدد[4].

لكن مهمة البصر ليست إلا جزءًا من مهمات الجهاز الحسيّ، بما فيه الجهاز العصبي في الدماغ، حيث تتم الرؤية بنقل العصب البصري تيارًا عصبيًّا إلى

---

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٣٧.

(٢) انظر: حمزة: ١١٢، وسانتيانا: ٩١ ـ ٩٥.

(٣) وانظر: سانتيانا: ٩٨ ـ ١٠٠.

(٤) انظر: م. ن: ٧٩ ـ ٨١.

الدماغ الذي يسهم إسهامًا فعّالاً في الرؤية، فتكون الرؤية بوساطة الدماغ؛ إذ إن المرء يرى بالدماغ كما يبصر بالعين؛ فالرؤية هي نتاج جهد مشترك يستمد خصائصه من كلا هذين المصدرين، وليس البصر بهذا سوى وسيلة الجهاز الخارجية[1].

ولمّا كانت الأفكار التي تتولد عن طريق الحواس ليست سوى جزء من الوعي العام، فليس جميع ما يدرك بحاسة البصر يدرك بمجرد الحس، بل منها ما يدرك بمجرد الحس، ومنها ما يدرك بالمعرفة، ومنها ما يدرك بتمييز وقياس يزيد على مقاييس المعرفة[2]. و«المعاني التي تتكرر في المبصرات»، كما يخبرنا (ابن الهيثم)[3]:

> *وتدرك بالتمييز والقياس، تستقر معانيها في النفس من حيث لا يحس الإنسان باستقرارها ولا يكون لاستقرارها ابتداء محسوس؛ لأن الإنسان منذ طفوليته يدرك المبصرات ومنذ طفوليته فيه بعض التمييز، وخاصة التمييز الذي به تدرك المعاني المحسوسة، فهو يدرك المعاني المحسوسة بالتمييز والقياس، ويكتسب معرفة المعاني المحسوسة، وتتكرر عليه المعاني المحسوسة على استمرار الزمان فتستقر معانيها في نفسه من حيث لا يحس باستقرارها، فيصير المعنى الجزئي، الذي أدركه بالتمييز والقياس ثم استقر في نفسه بكثرة تكرره في المبصرات، إذا ورد عليه أدركه في حال وروده بالمعرفة، ومع ذلك لا يحس بكيفية إدراكه، ولا يحس أيضًا بكيفية معرفته ولا كيف استقرت معرفة ذلك المعنى في نفسه.*

---

(١) انظر: نايت ـ ركس، ومارجريت: المدخل إلى علم النفس الحديث. تعريب/ عبد علي الجسماني. ط. (٣) مطبعة الخلود ـ بغداد: ١٩٨٤م: ١٢٥ ـ ١٢٦، وسانتيانا: ١٠١.

(٢) انظر: ابن الهيثم: ٢١٩ ـ ٢٢٩.

(٣) ٢٢٩ ـ ٢٣٠.

وبذاك فإن صورة المبصَر تبقى في النفس وتتشكل في التخيل بما يكوّن عنه صورة كلية يستحضرها الخيال في حال غيابه عن دائرة الحس، ويكون مقدار ثباتها في النفس والتخيل بمقدار تكررها على البصر(١).

وإذا «لم يكن في العقل شيء لم يسبق وجوده في إدراكات الحس، فما أصدق هذا القول على الخيال ذاته الذي لا بد لمادته أن توجد في عالم الحس أولاً»، كما يقرر (سانتيانا)(٢). ولكن بما أن قيمة الحسيّ في الخيال الفني ليس لذاته بل هو متجه إلى الحس الروحي المتسامي، بحيث لا يدخل في موضوع الفن إلا في حالة المثالية، بله إن جوهر الجمال في الأصل لا يكمن في المدركات الحسية كما تقدم، فإن فاقد البصر ليجد سبلاً أخرى غير البصر لتذوق الجمال البصري وتخيله وإبداعه، إلا أنه ما دام الإحساس بالجمال عند المبصرين ينشأ عن مُثُل عليا كان للبصر نصيب الأسد في تكوينها، فإن مُثُل العميان، بناء عليه، مختلفة حتماً عن مُثُل المبصرين؛ وذلك لاختلاف مصادرهما إلى تكوينها. وذاك مثار أسئلة ستلحق الإجابة عنها في أطوار البحث التالية.

أ - ٢ - بين الواقع الحسي والتمثل الثقافي:

أما وقد آنت مناقشة (الخيال) ومكوناته فيحسن قبل ذلك التماس تعريف الخيال. فالخيال مصطلح حديث يتخذ في مقابل كلمة (IMAGINATION) ليشار به إلى: الملكة الذهنية القادرة على تصوّر الأشياء، مع غيابها عن متناول الحس؛ وذلك بإعادة تشكيلها في كيان جديد متميز منسجم، يجمع المتنافر والمتباعد، ويذيب الحواجز العرفية(٣).

(١) انظر: م.ن: ٣٢٢-٣٢٤.
(٢) ٩٣.
(٣) انظر: وهبة: مصطلحات الأدب: 240 - 237، وعصفور: ١٣.

أما في التراث العربي فقد انتقل هذا المفهوم ـ تحت مصطلح (التخييل) ـ من دائرة الفلسفة إلى الشعر على يد (الفارابي - ٣٣٩هـ = ٩٥٠م)، في مثل قوله: «الأقاويل الشعرية هي التي تركّب من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما، أو شيئًا أفضل أو أخس؛ وذلك إما جمالاً، أو قبحًا، أو جلالة، أو هوانًا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه»[١]. ثم تدرجت هذه الكلمة ومشتقاتها بعد (الفارابي) حتى بلغت أقصى درجات وضوحها عند (حازم القرطاجني - ٦٨٤هـ = ١٢٨٥م)[٢]. وكان يرى أن التخييل يتم عن طريقين: أحدهما يعتمد على الخيال والفكر، وملاحظة نسب بعض الأشياء من بعض، والآخر يعتمد على ثقافة الشاعر؛ بحيث يستند إليها للظفر بما يعبّر به عن معناه أو بعضه على نحو جديد[٣].

وما يُعنى به هذا الفصل، من ذاك، هو الموازنة بين مكوّني الخيال هذين حسب قسمة (القرطاجني). فبادئ ذي بدء يعلمنا (ابن الهيثم)[٤] أن الصور تحصل في النفس وتتشكل في التخيل بتكررها على البصر منذ الطفولية ومبدإ النشوء. ويؤكد (رلكه) على حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة ليكتب الشعر، بل عليه، لكي يكتب بيتًا واحدًا، أن يرى مدنًا كثيرة، ورجالاً، ونساء، وحيوانًا، ونباتًا، وأشياء، وحركات شتى، ومواقف مختلفة، وأن يعايش أوضاعًا وظروفًا متباينة، وبالجملة أن يمر بتجارب غنية متنوعة[٥]. وفي

---

(١) الفارابي: إحصاء العلوم. تحقيق/ عثمان أمين. ط. (٣) مكتبة الأنجلو المصرية ـــ القاهرة: ١٩٦٨م: ٨٣.

(٢) وانظر: عصفور: ٢١ ـ ٢٧.

(٣) انظر: القَرطاجني: 38 - 39.

(٤) انظر: ٣٣٠.

(٥) انظر: ناصف: الصورة الأدبية: ٣١ ـ ٣٢.

هـذا ما يـدل على أهميـة التجارب الحسيـة، من وجهـة نظـر (رلكه)، للخيـال الفني. إلا أن المبدع بعدئذ، مهما بلغت تجاربه الحسية، لا يقبس منها سوى ما لبعضها من قيم رمـزية[1]. بل قد سبقَ أن الجميل ذاتـه، من حيث هو، ليس كذلك إلا لارتباطـاته النفسية والذهنية لدى المتذوق، وهـو في الفن أكثر إيغالاً في مفارقة الحسيـة إلى الرمزية. بل أبعد من ذلـك فإن الجدل قديم فيما إذا كانت اللغة ـ وهي وسيلة نقل الواقع الحسي في الفن ـ انعكـاسًا ذاتيًّا لذاك الواقع بعينه أم أنها لا تعكس سوى المعاني والصور الذهنية عنه[2].

وإذا انتقل النظـر إلى المدارس الفلسفيـة والفنيـة الحديثـة ألفيت على إجماع غالب أن الهدف من التصوير الفني الإيحاء الرامـز عن مكنونات الأشياء وقيمها الروحيـة لا تصويرهـا الظاهر. فـ (كانت ١٧٢٤ ـ ١٨٠٤م) يقسم الخيال إلى مستويات ثلاثة: أولها ـ الخيال التوليـدي، وهو يشبه ما عناه (كولريدج ١٧٧٢ ـ ١٨٣٤م) بـالوهم (FANCY)، ثم هناك الخيـال الإنتاجي، الـذي يتفق مع ما يسميـه (كولـريـدج) بالخيـال الأول (PRIMARY IMAGINATION)؛ إذ يعمل بين الإدراك الحسي والفهم، فيمكّـن الأخير من أداء عملـــه في التعليـل المنطقي، بحيث يمثل جسرًا يـربط بين الفكـر وعالم الأشيـاء. وأخيرًا ـ وهو المهم هنـا ـ هنـاك ما يـدعوه (كـانت) بـ (الخيال الجمالي)، وهـو إنتـاجي، أيضًا، ولكنـه

---

(١) انظر: م. ن: ٣٣.

(٢) انظر: الرازي ـ الفخر: المحصول في علم أصول الفقـه. تحقيق/ طه جابـر فياض العلواني. ط. (١) جـامعـة الإمـام محمـد بن سعـود ـ الـريـاض: ١٣٩٩هـ = ١٩٧٩م: ج١ق١/ ٢٦٩ ـ ٢٧١، والسيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها. باعتناء/ محمد أحمد جاد المولى بك وآخرَين. ط. (٣) دار التراث ـ القاهـرة: (د. ت): ١/ ٤٢، وقارن بـ: العلوي: ١/ ٣٦، وانظر: أنيس ـ إبراهيم: دلالة الألفاظ. ط. (٣) مكتبـة الأنجلو المصرية ـ القـاهرة: ١٩٧٢م: ٦٢ ـ ، و٢٩٩ ـ من هذا الفصل.

متحرر من القوانين التي تحكم العقل ؛ لأنه غير مقيد بعالم التجربة الحسية[1] . وهو يرى أن أساس المعرفة وعمادها الأول هو الشعور الذاتي الذي يربط مبادئ الإدراك الحسي ومقولات الإدراك الذهني ، حتى ليوشك أن ينتهي إلى مثالية تهمل العالم الخارجي أو تجعله من نتاج العقل البشري[2] .

أما (هيجل ١٧٧٠ ـ ١٨٣١م)[3] فهو يلح على أن الحسي في الفن إنما يتوجه إلى الحاسيات المتسامية وحدها ؛ وذلك أن الفن كما سبق من آرائه يبدع الأشكال الحسية منبجسة من أعماق الوعي لا لذاتها وإنما لتلبية اهتمامات روحية سامية ، ومن ثم فإن الحسيّ لا يدخل في الفن إلا في حالة المثالية . ويصف ذلك قائلاً :

> *لا شك في أن المثال لا يستطيع أن يستغني عن أن يطأ بقدمه دائرة الحسي ، بأشكاله الطبيعية ، لكنه ما يكاد يطؤها حتى يتراجع ، ساحبًا خلفه العالم الخارجي ، على اعتبار أن الفن يملك المقدرة على إرجاع العدة التي يحتاج إليها هذا العالم الخارجي ليضمن بقاءه ، إلى الحدود التي في ضمنها يغدو التظاهر الخارجي حرية روحية*(٤) .

ويذهب (كروتشيه ١٨٦٦ ـ ١٩٥٢م) إلى أن الواقع الحسي ليس سوى عامل مساعد للفكر في إبداعه ، أما الإبداع الجمالي نفسه فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس[5] .

---

(١) انظر : Brett - R.L.: Fancy & Imagination. First published by Methuen & Co Ltd - London: 1969: P. 46.

(٢) انظر : ناصف : الصورة الأدبية : ٢١ ـ ٢٢ .

(٣) انظر : المدخل إلى علم الجمال : ٧٨ ـ ٧٩ .

(٤) انظر : فكرة الجمال : ٩٨ .

(٥) انظر : هلال : ٣١٣ .

ويستلهم (كولـريدج)، فيلسـوف الرومانتيكيـة، نظريـة (كانت) في تقسيم الخيـال فيصنفـه إلى طبقتيـــن أسـاسين هما: (الـــوهم FANCY)، و(الخيـال IMAGINATION)، ويعـرف النوع الأول بأنـه ليس في حقيقته أكثـر من شكل من أشكال الذاكرة المتحـررة من نظام الزمان والمكان، ويستمد كل مـادته من قانون التداعي، فهـو ضرب من الخيال العـام لا تميّز فيه، أمـا ملَكة الخيـال فيقسمها بـدورها إلى صنفين: (الخيـال الأول PRIMARY IMAGINATION) و(الخيال الثـاني SECONDARY IMAGINATION)، فالخيـال الأول: هو تلك القـدرة التي تتوسط بين الحس والإدراك، فهي طاقـة حيوية وأداة أولى في الإدراك الإنسـاني؛ إذ تقوم بـدورها في كل منّا فنعُـدّ مدركين، وهـذا الصنف من الخيـال يشبه مـا يدعـوه (كـانت) بـالخيال المنتج، كما تقـدم، الـذي يـربط بين الفكر وعـالم الأشيـاء، ويمكّن من استنباط مفاهيم عنها وتحليلهـا منطقيًّا، أما الصنف الأخير، الخيال الثاني: فيشبه مـا يدعوه (كانت) بـالخيال الجمالي، ويتفق مع الخيال الأول في أن كليهما مبدع، ولكن الخيال الأول لا إرادي؛ ولذلك فنحن لا نملك الاختيار في أن نـدرك الأشيـاء أو لا نـدركهـا، فيما الآخـر، الخيـال الثـاني، يتصل بـالإرادة الشعـوريـة، ومن ثم يختلفـان في الدرجـة والعمل، حيث يقـوم الخيـال الثـاني بالتفكيك والتركيب في مسعى لإعادة خلق الأشيـاء من جديد، مجاهدًا في سبيل التسامي بها وتوحيدها(١).

وتتضح من هـذا وجهة نظـريـة (كولـريدج) في أن الخيـال الفني لا يستعين بالواقع الحسي لذاته بل لتجاوزه إلى قيمه ورمزياته، فيصبح الواقع الحسي أفكارًا

---

(١) انظر: Coleridge: Biographia Literaria, Edited By: James Engell and W. Jackson Bate. princeton University press - the United States of America : 1983: Vol. I, Chap. 13, P. 304 - 305, Brett: P. 43 -.

ذاتية وتصبح الأفكار الذاتية واقعًا حسيًّا[1]. ومذهب (كولريدج) هذا في النظر إلى الواقع الحسيّ هو مذهب زملائه من الرومانتيكيين أيضًا؛ فـ (بليك) يرى أن المعنويات هي الأشياء الحقيقية الوحيدة ولا وجود للماديات خارج العقل أو الفكر[2]. وهذا صادق على (ووردزوورث) و(كيتس) و(شلي)، الذين وجدوا في الطبيعة إلهامهم لكنهم كانوا يحلمون بعبور المنظور إلى الرؤيا والنفاذ من الواقع الخارجي إلى أسرار الكون، متخذين من المرئي رموزًا لتفسير غير المرئي. وكان (بليك) «يرى أن الوقت الذي تختفي فيه الطبيعة وتتحرر فيه الرموز لتخلق بدونها آت» . . «وعنده أن الخيال يكشف الحقيقة التي تخفيها المرئيات، والعالم المألوف يوحي بإيماءات ينبغي الإمساك بها واقتفاؤها وتطويرها»؛ ولذا يصف ببصيرته الداخلية غير المرئي بلغة المرئي. وبالرغم من حب (كيتس) للعالم المرئي إلا أنه يشبه (بليك) في الاعتقاد بأن الحقيقة المطلقة لا توجد إلا في الخيال وحده[3].

ومع ما في مقولات الرومانتيكيين تلك من مغازٍ أبعد مما نحن بصدده، فهي تدل على أن اهتمامهم بمكانة الواقع الحسي في الخيال إنما يأتي لكونه وسيلة استبصار بما وراءه لا وقوفًا على أشكاله الظاهرة؛ إذ كان هاجس الرومانتيكي النفاذ من الحسي لتجاوزه إلى المطلق.

وكذا فإن (الرمزيين) لا ينطلقون من الماديات إلا لتجاوزها إلى آثارها في اللا وعي[4]. فيما جاء (السورياليون) ليقولوا بضرورة التخلص من وطأة الحس على

---

(١) انظر: هلال: ٤١٤.

(٢) انظر: بورا ـ سير موريس: الخيال الرومانسي. ترجمة/ إبراهيم الصيرفي. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة: ١٩٧٧م: ١٣.

(٣) انظر: م. ن: ١٧ ـ ٢٠.

(٤) انظر: هلال: ٤١٨ ـ.

الخيال للوصـول به إلى درجات من التجلي النوراني الصافي، فـدَعَوْا إلى تشويش الحواس والحيلولة دون إعاقـة الرقابة الواعية لاستبطـانات اللا شعور[1]. وحتى (البرنـاسيـون) لم تكن مـوضـوعيتهم في التصـويـر إلا للتعبير عن آراء الشـاعـر وعواطفـه وأفكاره؛ بحيث يكون وراء الصـور هدف إنساني مثـالي، على القارئ استشفافه[2].

ولئن كانت تلك الاتجاهـات تنتمي إلى ما يوصم عادة بـالمثالية، فإن المدارس الـواقعية لا تبعـد عنهـا في التسليم بأن قيمـة الواقع الحسي في الخيـال تكمن في إيحاءاته ورمـوزه لا في مظاهره وماديـاته[3]. مما يصح معه القـول: إنه يُنظر إلى الخيال الفني في مختلف المذاهب الحديثة على أنـه مثالي، بمعنى أنه لا يقف عند حدود الواقع بل يتجاوزه دائماً، وأن الهدف من التصـوير الفني هو الإيحاء الرامز عن مكنونات الأشياء وقيمها الروحية لا تصويرها الظاهر[4].

أما في التراث العـربي فقد كـان من سمات العموديـة الشعريـة، التي روج لها بعض النقاد العرب، محاكـاة الوصف للموصوف؛ «حتى كأنـه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك»[5]، آخـذين في ذلك بمفهـوم (المحـاكـاة) الأرسطيـة حسب ما فهموها[6]. وبهذا تغدو مهمـة الخيال والتصوير محصـورة في التذكير

---

(١) انظر: كـاروج ـ ميشيـل: اندريـه بروتـون والمعطيات الأسـاسية للحـركة السريـالية. تـرجمة/ إلياس بديوي. ن. وزارة الثقافة ـ دمشق: ١٩٧٣م: ١٠١ ـ.

(٢) انظر: هلال: ٤١٥ ـ ٤١٧.

(٣) انظر: م. ن: ٤٣٥ ـ.

(٤) انظر: م. ن: ٢٩١ ـ ٢٩٢، ٤٤٦.

(٥) العسكري: الصناعتين. تحقيق/ علي محمد البجـاوي، ومحمدِ أبي الفضل إبراهيم. ط. عيسى البابي الحلبي: ١٩٧١م: ١٣٤.

(٦) انظر: عصفور: ٤٠٦ ـ ٤٠٧.

بمظاهر الواقع الحسي كما ألفها الناس بأمانـة لا مزية لصاحبها أكثر من مقدرته على النقل، وهو مهما جـوّد في محاكاة الطبيعة عـاجز عن تمام تقليـدها كما هي، فيبقى الأصل حينئـذ أفضل من الصـورة، ويُغْني تأملـه عن تأملهـا، بل يغني عن فكرة الشعـر من الأصل ما دام لا يعـدو التكرار القاصر لما هـو مبذول لكل ذي إدراك حسي، متنازلاً عن هُـويته الابتكـارية الإبـداعية[1]. ومع رواج هذه النظرة بين القدماء من النقـاد العرب فإن الخيال كان يحظى بالتقديـر لدى فريق آخر منهم، كـ (عبـد القاهر الجرجاني) على سبيل المثـال، القائل: «إن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبـه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمّل وتأمّل في إيجاد ذلك لها وتثبيتـه فيهـا، وإنما الصنعـة والحذق والنظـر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعنـاق المتنافرات والمتباينـات في ربقة وتعقد بين الأجنبيـات معاقـد نسب وشبكـة»[2]. بيـد أن الوعي الأثقـب بأهمية الخيـال ووظيفته في الإبداع ـ بحيث يستمد عناصر الواقع الحسي لا لتقليـدها بل رموزاً يستكشف بها الـذات والمجهـول ـ لم يتبلـور فيما يبـدو إلا في رحــاب الشعـر الصوفي، على تجلّيه عند (ابن عربي)[3].

وإذن لا يكتسب (الواقع الحسي) في مختلف النظـريات التي بحثت مـوضوع الخيال الفني أهميتـه لذاته، ولكنه وسيلـة إلى غاية هي التعبير الموحي الـرامز عما في النفس والوجود مـن أسرار؛ لتصبح العملية الشعرية فيضًا روحيًّـا، يتسامى بالـواقع الحسي إلى آفاقـه لا أن يهبط هو إلى درك الـواقع فيقيد نفسـه به. وبما أن

---

(١) وانظر: م.ن: ٤١٦.

(٢) أسرار البلاغة: ١٣٦.

(٣) انظر: قاسم ـ محمود: الخيـال في مذهب محيـي الدين بن عـربي. ن. معهد البحـوث والدراسـات العربية ـ جامعة الدول العربية: ١٩٦٩م: ١ ـ، والبطل: ٢٠.

الأمر كذلك فإن الخيال يستطيع أن يؤلف صوراً أعمق في تعبيرها عن واقع الحياة وأصدق دونما تجارب شخصية(١). وليس هذا تهويناً من شأن الواقع الحسي وأهميته للخيال، بقدر ما هو تحديد لتلك المكانة وكيفية تسنمها في الخيال والإبداع؛ إذ لم يعد التسجيل (الفوتوغرافي) لمظاهر الواقع مقبولاً من الفنان، ولا سيما وقد أصبحت الآلة الصماء أقدر على القيام بهذا الدور وأدق، ولكن مهمته أن يقبس من الحس ما يصور به الفكرة. بل إن اللغة، في ذاتها، تتأبى على محاكاة الواقع مهما تعسف صاحبها في قسرها على ذاك؛ لأن المطابقة بين اللفظ والمعنى لا سبيل إليه كما سبقت إلى ذلك الإشارة؛ حتى قيل: إن «اللغة أكثرها جار على المجاز، وقلّما يخرج الشيء منها على الحقيقة»(٢)، فكيف بفن المجاز ذاته يراد له أن يحاكي حقائق الواقع الحسي وتفاصيله، وهو إنما نعت بالمجاز لتجاوزه تلك الحقائق، متوخّىً فيه أن يكون لغة منعتقة عن إلف الواقع للتعبير عما لا تطيق لغة الحقائق التعبير عنه؛ وإذ ذاك لا تكون العناصر الحسية في الصورة من بصرية وغير بصرية سوى عتبة الترقي إلى عالم أعيد بناؤه ليكوّن آفاقاً يتطلبها الذهن في تحليقه متحرراً عن الواقع مستكشفاً له. وعلى هذا لم تعد الحواس التي يستعملها الإنسان في الحكم على معطيات الواقع كافية للتذوق الفني، ومن يُطالب بالوضوح البصري أو الحسي الدقيق، يجهل أو يتجاهل ذلك العالم المباين للواقع الحسي - وربما النقيض له - الذي ولجه، وأن ما فيه من عناصر حسية ليس مقصوداً لذاته بل لما يرمز إليه ويعبّر عنه، وأنه لا يقاس بما فيه من تبصّر، ينم على حدة بصر وملاحظة حسية، ولكن بما فيه من استبصار

---

(١) وانظر: مندور - محمد: الأدب ومذاهبه. ط. دار نهضة مصر - القاهرة: ١٩٧٩م: ١٠.

(٢) ابن جني: الخصائص. تحقيق/ محمد علي النجّار. ط. (١) دار الكتب المصرية - القاهرة: ١٣٧٦هـ = ١٩٥٦م: ٣/ ٢٤٧، وانظر: العلوي: ١/ ٤٤.

باطني، ينم على رهافة حدس وملاحظة لما وراء الظواهر من أسرار لا تقتنصها الحواس الخمس. ولهذا يقول (وارين)(١): «إن الصورة البصرية إحساس أو إدراك حسي، لكنها أيضًا تنوب عن أو تشير إلى شيء غير مرئي داخلي»، وهي تظل ذات قيمة رمزية حتى في ما أريد له منها أن يكون وصفًا محضًا من غير مجاز؛ «أَ وَلَيْسَ كل مدرك حسي انتقائيًّا؟»(٢). وإذن لا تكون حقيقة الفن هي حقيقة الصواب والصدق الواقعي، ومن قال بذلك خلط بين العلم والفن؛ إذ «إن العلم هو استجابة لرغبتنا في المعرفة؛ ولذلك ففيه نطالب بالصدق كله ولا شيء غير الصدق، بينما الفن استجابة لرغبتنا في التسلية وفي إثارة حواسنا وخيالنا؛ ولذلك فالصدق يدخل فيه فقط بمقدار خدمته لهذه الغايات»(٣).

وإذا كان ذاك هو موقع (الواقع الحسي) من الخيال الفني فإن موقع (التمثل الثقافي)، في نطاقه المحدد في هذا الفصل، لم يثر خلافًا بين النقاد ومنظري الأدب بمثل ما أثاره الواقع الحسي؛ حتى ليقول (روسو) مثلاً: «إننا في حاجة إلى كثير من الفلسفة لكي نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم»(٤). ذلك أن التجارب الفنية ليست واقعية فحسب، بل منها التجارب التاريخية والأسطورية والاجتماعية والخيالية الصرف(٥). ولذا يؤكد (ت. س. إليوت)(٦). على أهمية

---

(١) نظرية الأدب. ترجمة/ محيي الدين صبحي، مراجعة/ حسام الخطيب. ط. (٢) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت: ١٩٨١م: ١٩٥.

(٢) انظر: م. ن.

(٣) سانتيانا: ٤٨، وقارن به: هيجل: فكرة الجمال: ٩٦.

(٤) مندور: الأدب ومذاهبه: ١٥ ـ ١٦.

(٥) انظر: م. ن: ٩ -.

(٦) The Sacred Wood : Tradition and the individual talent. Reprinted in Great Britain by Butler & Tanner Ltd, Frome and London : 1972: P. 48, and See : P. 47 - 53.

التمثل الثقافي للخيال حيث يقول: إنه «متى ما قيّمنا الشاعر بإنصاف، فإننا سنجد غالبًا أن أفضل أجزاء عمله، بل وأكثرها استقلالاً، هي تلك التي يمكن عزوها إلى أسلافه الأقدمين؛ لتؤكد، بفعالية، خلودهم». ذلك أنه «لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية في الهواء - كما ينبئنا (ريمي دي جورمون) - ولا وجود في الأدب - كما لا وجود في الطبيعة ـ لجيل تلقائي: والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال، على أنها بعد ضد قوانين الطبيعة.. مستحيلة.. لا يمكن فهمها»(١). وقبل أولاء كان (الجرجاني)(٢) يقول:

إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز؛ وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان. ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر؛ فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض.

---

(١) هلال: ٣٢٤ ـ ٣٢٥. نقلاً عن:
R. de Gourmont: Promenades Litte'raires, 5e Se'rie, P. 131.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم، وآخَر. ط. (٤) مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ـ مصر: ١٣٨٦هـ = ١٩٦٦م: ١٥ ـ ١٦.

وقال (الخوارزمي)[1]:

من روى حـوليـات (زهير)، واعتـذارات (النـابغـة)، وحماسيـات (عنترة)، وأهـاجي (الحطيئة)، وهـاشميـات (الكميت)، ونقائض (جـرير)، وخمريـات (أبي نواس)، وتشبيهـات (ابن المعتـز)، وزهـديـات (أبي العتـاهيـة)، ومـراثي (أبي تمام)، ومـدائح (البحتري)، وروضيـات (الصنوبـري)، ولطائف (كشـاجم)، [وحكم (المتنبي)، وغزليـات (ابن الفارض)]، ولم يخرج إلى الشعـر فلا أشب الله قرنه.

غير أنّا لم نقف على دراسة حاولت الموازنـة بين (الواقع الحسي) و(التمثل الثقافي) في الخيال الفني، نظـريًّا أو تطبيقيًّا؛ إذ ينظـر إليهما عادة متداخلين في إطـار ما يسمى بـ (التجربـة). ومع أنه من المتعـذر الـزعم بتمييز دقيق لآثـار التجربـة الحسيـة من التجربـة الثقافيـة في الصور البصريـة؛ لأنهما أشد غمـوضًا وخفـاء وتداخلاً من أن ينتزعهما مبضع الدراسة مهما كـانت دقته، فإنه ليس من غرضها ذلك، بل غـرضها رصـد مـا يبرز من آثار هـاتين التجـربتين في بناء النصـوص الخيالي والإبداعي. وقـد تقدمت في الإحصاءات الشاملة للمستـويات المختلفة للصور البصرية مـؤشرات دالة على ذلك؛ فلمكانة (الـواقع الحسي) من الصور البصرية مؤشران هما: ما اصطلح عليه بـ (الثقافة البصرية)، وما اصطلح عليه بـ (المحاكـاة)، والأول منهما أدق من الآخـر؛ لأنه يـدل يقينًا على خبرة حسيـة مكتسبة، أمـا الآخر فهـو يدل بعمـومية على مقـدار اقتراب الصورة من الـواقع الحسي، فـالمؤشران بـذلك متعاضـدان في التبصير بحجم مكتسبـات الحس في العملية الإبداعيـة من جهة، وبقرب تلك العملية من الواقع أو بعـدها عنه من

(١) عن: البستاني: دائرة المعارف. ط. مطبعة الهلال ـ مصر: ١٨٩٨م: (شِعر).

أخرى، وهما منظوران متلازمان في دراسة علاقة الواقع الحسي بالخيال والإبداع. أما (التمثل الثقافي) فهو يقاس بما ظهر من عناصر (التداخل الثقافي) في معجم الصور البصرية الفني، من: (التناص)، و(ثقافة المعلومات)، و(الميثولوجيا).

ولئن كان ما مر من سبر نظري في الصفحات الماضية عن مكانة الواقع الحسي في التجربة الفنية يكشف عن أن مدار الأمر إنما يكون على التمثل، حتى فيما هو حسي الأصل من حيث مبدئه. . تمثلاً يحيل الدال الحسي إلى دال رمزي فكري، وبلفظ آخر: يتسامى بالحسيات إلى أفكار ـ فإن لذاك فيما سلف من تحليل لعناصر (معجم الصورة البصرية الفني في شعر المبصرين) لبرهانًا تطبيقيًّا؛ ذلك أنه إذا قيست نسبة ما يعد تمثلاً ثقافيًّا في صورهم ـ ويشمل (التناص)، و(ثقافة المعلومات)، و(الميثولوجيا) ـ إلى ما يعد ثقافة حسية تمثل الواقع الحسي في صورهم، اتضح رجحان (التمثل الثقافي) على (الواقع الحسي) بدرجة كبيرة؛ فعند استخراج نسبة المجموع الكلي لعناصر (التمثل الثقافي) من أبيات صور المبصرين تكون النتيجة (٢٣٪)، فيما إذا عددنا أن ما يمثل (الواقع الحسي) هو ما سمي بـ (الثقافة البصرية) لديهم فنسبته (٥٪) فقط[١]، ولو عدت (المحاكاة) هي ما يمثل (الواقع الحسي) فنسبته (١٠٪) فقط[٢]، وفي كلتا الحالتين يظهر البون الشاسع بين (التمثل الثقافي) و(الواقع الحسي). وذاك ناتج طبعي ما دام الفن ـ كما تقدم ـ مهما ادعى المحاكاة وتقوية الصلة بين الإبداع والحس، لا يكتسب هويته إلا بمقدار تجاوز الحس المجرد إلى القيم الكلية الرمزية وراء مظاهر الأشياء.

---

(١) راجع: ٢٠٢ الفصل الثاني ـ الباب الثاني.
(٢) راجع: ٢٥٧ م. ن.

ب – في صور العميان البصرية

(بين الواقع الحسي والتمثل الثقافي):

وتزيد الشقة في صور العميان البصرية بين ما يمثل (الواقع الحسي) وما يمثل (التمثل الثقافي)؛ ذلك أن ليس في صورهم ما يماثل ذلك اللون من الثقافة الذي أطلق عليه في صور المبصرين: (الثقافة البصرية). أما إذا التمست آثار الواقع الحسي في ما يندرج تحت مصطلح (المحاكاة)، فإن موازنته بالتمثل الثقافي لديهم تظهره ضعيفًا؛ فبالرغم من اتفاق العميان مع المبصرين في نسبة المحاكاة مقيسة إلى أبيات الصور البصرية (١٠٪ ــ ١٠٪)، إلا أن التمثل الثقافي في صور العميان يبلغ نسبة (٤٠٪) في حين لا يبلغ في صور المبصرين سوى (٢٣٪)[١]. وناتج هذا بروز (التمثل الثقافي) في صور العميان.. مصدرًا لخيالها، بل إنه ليكاد يكون مصدرًا وحيدًا لذلك، بالنظر إلى غياب (الثقافة البصرية) عنها، وكون (المحاكاة) لا تعدو مؤشرًا استئناسيًّا لا يطمأن إلى دلالته على نسبة الواقع الحسي من خيال الصور البصرية؛ لأنْ ليست تصدر المحاكاة بالضرورة عن الملاحظة الحسية، بل قد تكون بدورها محض تمثل ثقافي، فكيف إذا كان الشاعر محرومًا أصلاً من الإدراك البصري!. وقد تقدمت أمثلة على سبلهم إلى المحاكاة بتركيب المعلومات[٢].

فلئن كانت النظرية العامة، وقد أثارت قضية الواقع الحسي والتمثل الثقافي وعلاقتهما بالخيال والإبداع، قد خلصت إلى رجحان كفة التمثل الثقافي في الأهمية على الواقع الحسي، فإن ناتج الموازنة بين العميان والمبصرين في ذلك

---

(١) راجع: ١٤٤، ٢٥٧ و٥١، ٢٠٢ من هذه الدراسة.

(٢) راجع: ٢٩، ١١٩ـ ، ٢١٥ـ م.ن.

لتثير قضية أشد تطرفًا في دلالتها، وهي أن المبدع قد يستغني عن معطيات الواقع الحسي معوّلاً بصفة كلية، أو شبه كلية، على التمثل الثقافي. غير أن هذا يستدعي مزيدًا من الفحص الفيسيولوجي والنفسي للتوثق من صحة ما دل عليه الإحصاء، عن طريق الإلمام بما تتيحه الدراسات العلمية لحالات العميان من معرفة بآثار فقد البصر على الحواس الأخرى، ومدى إمكانية الاستعاضة الحسية عن فقدان البصر، ثم آثار فقد البصر على لغة الأعمى ومعرفته؛ لعل في ذلك ما يتيح عمقًا معرفيًّا بالكيفية التي يتسنى للعميان بوساطتها التصوير البصري، لما لذلك من أهمية أساس في مراجعة تصوراتنا عن الخيال والإبداع.

ب - ١ - الواقع الحسي:

إن الدور الذي تؤديه حاسة البصر في حياة الإنسان ليفوق أيًّا من الأدوار التي تقوم بها حواسه الأُخَر؛ حتى إن الله - جلّ جلاله - اختصها بأن جعل تعويضها الجنة، في حديث الرسول ﷺ: «**(إن الله قال: إذا ابتليتُ عبدي بحبيبتيه فصَبَرَ، عوضته منهما الجنة). يريد عينيه**»(١). وكذلك ما ورد في القرآن الكريم من ضرب المثل بفقدان البصر، من نحو قوله تعالى: ﴿**قُل هل يستوي الأعمى والبصير أفلا تتفكرون**﴾(٢)، أو قوله: ﴿**قُل هل يستوي الأعمى والبصير أم هل تستوي الظلماتُ والنور**﴾(٣)، وقوله: ﴿**وما يستوي الأعمى والبصير. ولا الظلماتُ ولا النور**﴾(٤). وكثيرًا ما يعد الحرمان من النظر أسوأ شيء

---

(١) البخاري: صحيح البخاري. بعناية/ مصطفى ديب البُغا. ط. (١) دار القلم - دمشق، بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م: ٥/ ٢١٤٠.

(٢) الأنعام: ٥٠.

(٣) الرعد: ١٦.

(٤) فاطر: ١٩ - ٢٠. وانظر: عبد الباقي - محمد فؤاد: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. ط. دار الكتب المصرية: ١٣٦٤هـ = ١٩٤٥م، ن. المكتبة الإسلامية - استانبول - تركيا: ١٩٨٤م: (بصر).

يمكن حدوثه للإنسان، كما يقرر علماء النفس والطبيعة[1]. ومن المستحيل على المبصر التعرف على معنى العمى الكامل وآثاره سواء كان منذ الولادة أو في مراحل العمر المبكرة، مثلما هو من المستحيل على الأعمى أن يتصور عالم المرئيات. ويقرر علماء النفس أن المصابين بالعمى في سن الخامسة وقبلها لا يستطيعون الاحتفاظ بالقدرة على تصور تجاربهم وخبراتهم السابقة، ومن ثم تتدنى إمكانية التصور البصري المباشر لديهم[2]. وهذا يدلل على الهوة السحيقة التي تفصل عالم العميان عن عالم المبصرين، لا في الإدراك الحسي وحده بل في شتى مناشط الحياة بعامة. ومع قصور الحواس الأخرى عن القيام بالدور الذي يقوم به البصر أصلاً، فإن فقد البصر قد يؤثر فيها سلبًا، مما يجعلها أشد قصورًا مما هي عليه عند المبصر؛ فحاسة (اللمس) مثلاً لا تكتسب أهميتها الملحوظة لدى الأعمى إلا لارتباطها بالإبصار في طفولته المبكرة كما يعتقد بعض الباحثين[3]، وحاسة (السمع)، التي توصف عادة بشدتها عند العميان، قد سبق القول إنها إنما تكتسب رهافة حسية بفعل المران والاعتماد الرئيس عليها، دونما قيام أي فارق جوهري في حدتها؛ ذلك أن عمل الحواس الأخرى، حتى فيما تختص به من محسوسات، إنما يقوم في معظمه على التآزر مع البصر؛ فـ (السمع) يقدم فكرة عن المسافة والاتجاه لكنه لا يوضح شيئًا عن كنه الصوت وطبيعة مصدره والعلاقة بينهما، ومن ثم فهو سمع مختلف عن سمع المبصرين، وكذا القول في غيره من الحواس، ولهذا لم يقتصر ما خرجت به

---

(١) انظر: حمزة: ١٠٩.

(٢) انظر: م.ن: ١١١، ١١٩.

(٣) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٥١.

التجارب العلميـة المقارنـة على إثبات «عـدم وجود فـروق جوهـرية بين الأعمى والمبصر في حـدة الحواس الأخرى غير النظـر، بل إن بعض التجارب قـد أثبتت أن فقد البصر يـؤثر تأثيرًا عكسيًّا في قـوة أداء الحواس الأخرى»(١). وعليه تنتفي الفكرة، التي ظلت سـائدة إبان المراحل الأولى لدراسـة سيكولوجيـة العميان، عن إمكانية تعويض فقـد البصر عن طريق الحواس الأخرى(٢). بيد أن هذا لا يقلل من شأن تلك الحواس في حيـاة العميـان، وبخـاصة حـاسـة (السمع)، بالرغم من نقص الخبرات النسبي التي تحصلها.

ولاعتماد الأعمى على سمعـه يـوصف أحيـانًـا بأن خيـالـه سمعيّ(٣)، وقد ينصرف بعض العميـان إلى التصـويـر السمعي، كما هي الحال عنـد (مِلتـون) الذي تـوصف مخيلته بـأنها سمعية(٤)، وهذا أمـر طبعي في الصـور السمعية، وليس مما نحن فيه بصـدد، ولكن ما يستدعي التساؤل هو ما قـد يدخل في هذا التصوير البصري لدى العميان من استعمال لحاسة السمع أو غيرها مما يصطلح عليه بـ (تراسل الحواس): أهو يأتي اضطـرارًا عند العميان نتيجة لفقد البصر؟، أم أنـه تقنية أدبيـة يشترك فيهـا العميان والمبصرون؟. بـادئ البـدء مـا دمنا قـد ارتضينا وصف تصـويرهم هـذا بأنه بصري، بمعنى أن وسيلـة استقبالـه وتخيله هي البصر، فنحن إذن بإزاء خيـال بصري، بقطـع النظـر عما إذا كـانت وسيلـة تكوين الصـورة في ذهن المبدع سمعية أو بصريـة؛ لأن ما يعنينا هو هـذا الناتج

---

(١) م.ن: ١٣٤ـ١٣٧.

(٢) انظر: م.ن: ١٣٥ـ١٣٦.

(٣) انظر: م.ن: ١٣٨.

(٤) انظر: وارين: ١٩٥.

الماثل من التصوير البصري في شعر العميـان. إنه لمن البدهي أن جميع ما ينعت بالصـور البصرية في شعر العميـان لم يكن مصدره البصر، اللهم إلا في نـزر منه يسير عند الأضراء منهم، وأن صورة كقول (بشار)[1] :

وكأنّ رجْـعَ حـديثهـا قِطَع الريـاض كُسين زهرا

أو غيرها من صوره التي درست نمطيتها من قبل، أو قول (البردوني)[2] :

وتهمسـين لي كمـا يَنْـدى اخضرار الأوْديـهْ . . .
فيشرئـب منـزلي من الثقـوب المصغيـهْ
عـريـان يغـزل الصـدى أسِـرّةً وأغْطيـهْ

كـان يعتمد على حـاسة السمع وإيحاءاتها، ولكن بما أن الشـاعر أعمى فإنـه لا يفرق بين سمع وبصر لتكـون صوره تلك، في حالته هذه، تقنيـة، بل هو يعبر عن إحسـاس تفاعلي صـادق مرتبط بـرمزيـة نمطية كـان لها توطّـدها في صـور (بشـار) بصفة خـاصة، هـذا من جهة، ومن جهـة أخرى مـرتبط بخصوصيـة فيسيولـوجية عنـد العميان، يكـون من طبيعتها أن يجد الأعمى في خيـاله تلـوّنًا لمختلف الأفكـار حسية ومعنـويـة حسبما يصف (البردوني)[3]. فكأنهم بذلك يعيشـون على مخلّفـات مرحلـة سـابقـة كـان فيها الجهـاز الحسي غير قـادر على التفريق بين الإحساسات، وهو ما قد يعـزى إليه فيسيولوجيًا هذا التزامن الحسي

---

(١) ٤/ ٥٥ .
(٢) مدينة الغد: ٥٥ .
(٣) راجع: ١٨٦ ـ ١٨٧ الفصل الأول ـ الباب الثاني.

في أدب المبصرين أنفسهم[١]. فهو إذن ليس تعويضًا حسيًّا أو حتى نفسيًّا، ولا هو بالأحرى نفاقًا أو تقربًا من عالم المبصرين كما ذهب بعض الدارسين[٢]، وليس كذلك تقنية فنية، كما هو عند الرمزيين أو السورياليين، بل هو لدى العميان شعور خاص مُتصل بخصوصية عالمهم، وبنائهم الذهني؛ الذي يكيف حيواتهم وشخصياتهم واكتساباتهم للخبرات[٣]. ثم إن هذه الظاهرة في صورهم البصرية محدودة جدًّا إذا قيست إلى صورهم الأخرى. ومن هذا تنتفي فكرة التعويض الحسي بأصنافه، عاملاً رئيسًا في بناء الصور البصرية في شعر العميان.

ومع أن الصورة - أيًّا ما كانت الحاسة التي تنتمي إليها - تعد مكانية بصفة أو بأخرى، والعميان يفتقدون حاسة الإدراك المكاني، وهي (البصر)، لكن مدار الأمر ليس على هذا النحو (الميكانيكي) في العلاقة بين الحس والتصوير لدى المبدع، ما دامت قيمة المدركات الحسية المباشرة تتوارى إزاء قيمة البصيرة ومنابع الحس الداخلية للإنسان، وما دام الفن - علاوة على ذلك - لا يرنو إلى معالم الواقع الحسي إلا ليجاوزه لابتناء عالمه البديل عنه، فإذا مشروعه لا يرضى المعايشة الوئامية مع الواقع، ناهيك عن نسخه وتكريسه، بل يتغيّا رسم عوالم أخرى في الخيال.. هي أكثر صفوًا وسموًّا، وتلك طبيعة الفن وفيها سر إمتاعه وتأثيره.

---

(١) انظر: وارين: ٨٥ - ٨٦.
(٢) انظر: البهبيتي: ٣٥٧ -، والنويهي: ٢٤٢، وراجع: ١١٠ الفصل الثاني - الباب الأول.
(٣) وانظر مثلاً: عبد الغفار، والشيخ: ١٤٣.

ب ـ ٢ ـ التمثل الثقافي :

وبالشروع في معالجة المسائل المتعلقة بالتمثل الثقافي تعرض أسئلة اللغة في مستهلها : آلْعلاقة بين دوال اللغة ومدلولاتها طبيعية أم اعتباطية؟، وهو سؤال طال الخلاف حول الإجابة عنه بين القدماء والمحدثين، من قائل بالعلاقة الطبيعية ومعارض[1]. وليس هذا مجال خوض في هذه القضية من وجهتها اللغوية الصرفة، غير أنه من المهم هنا التوصل إلى تصور عن الكيفية التي يتم بها لدى الأعمى الربط بين دال لغوي ومدلول حسي مع غياب ذلك المدلول عن تصوره بدرجة كلية أو جزئية؛ لأن في ذلك سبيلاً إلى بحث ما تقدمه اللغة من إمكانية لتصوير العميان البصري. وما من خلاف في أن اللغة أصوات ترمز إلى مدلولاتها، وأن تلك الأصوات تستحيل في اللغة إلى ضرب من الموسيقى في بنائها الصوتي والصرفي والنحوي والأسلوبي؛ حتى ليقول (سانتيانا)[2]: إنه «لو لم تكن المنفعة هي التي تسيطر على الكلام لأصبح كالموسيقى فنًّا مطلقًا منفصلاً عن الموضوعات». غير أن الخلاف يقوم حول هذا الانفصال عن الموضوعات: أهو انفصال عن جوهر الموضوعات وأسرار خواصها أم أنه انفصال كلي بحيث تكون الأصوات اللغوية محض اصطلاح اعتباطي يُتعارف عليه ليكون وسيلة اتصال ونقل للأفكار، دون أن يمت بصلة، غير العُرف والاصطلاح، إلى موضوعاته؟. فأما انفصال اللغة عن جواهر مدلولاتها وأسرارها فلا طائل في معرفته ــ في هذا البحث على الأقل. ولكن بما أن اللغة ضرب من الموسيقى، والموسيقى ضرب من التعبير الصوتي عن حقائق الأشياء

---

(١) وانظر: أنيس: ٦٢ - .

(٢) ١٩٠ .

وماهيـاتها وأشكالها وحركـاتها إلى غير ذلك ، فلِم لا تكون اللغـة كذلك؟ ، وأن فكرة منشئها قـائمة على ما قامت عليه فكـرة الموسيقى من التعبير بالصوت عن صـور الأشياء والأفكـار والعواطف؟ ؛ ومن ثـم تكون عـلاقة الـدال بالمدلـول علاقة تعبيريـة موسيقية ؛ وسيقول (سـانتيانا)[1] بعد عبارتـه الآنفة : «حقًّا إن الأصوات لا تشبـه في شيء ما ترمز إليـه من الموضوعات ، ولكن لا بـد أن يكون هنـاك تطابق بين تنسيق الأصـوات وتنسيق الموضـوعات قبل أن يستطيع نظـام الأصـوات أن يمثل نظام الموضـوعات» . على أن اللغـة تختلف عن الموسيقى في أنها قد قيدت في مقاطع تعبيرية تختلـف باختلاف اللغات ، كيما تضبط مهمتها في إيصـال الأفكار المحـددة ، ولم تعد مطلقـة الحريـة كالموسيقى . وإذن يكـون اللفظ اللغـوي : صورة صـوتية تعبيريـة عن المدلـول ؛ فكلمة «شجـرة» تعبر في اللغة العربية صـوتيًّا عن صورة الشجرة البصرية من خلال مـا توحي به أصوات حروفهـا (الشين ، والجيم ، والراء) مـن التشعّب في فروعهـا وقيامهـا على هيئتها المعهودة ، وكذلك في سائر الألفاظ وإن غمضت العلاقات مع طول التحولات التي تمر بها اللغـات عبر تعـاقب الأجيـال والأطـوار؛ ولا يمكن تجاهل البراهين الناصعـة التي تقدمها اللغات البـدائية الفطرية على أن أصل اللغـات كذلك ، إضافـة إلى العلاقات الأقـوى التي تصورهـا أصداء الطبيعة في اللغـة ، وهي ما تعرف بـ (ONOMATOPOEIA) : كـالحفيف ، والفحيح ، والنشيج ، والصليل ، والخرير . . إلخ . ، وما أكثر ما تكون هذه الألفاظ في تلك اللغات البدائية . أما تباين الشعـوب في هذه الصور الصوتيـة التعبيرية فهو من قبيل مـا يحدث بينها من تباين في الصـور التعبيرية الموسيقيـة ، بل ما يحدث من تبـاين بينها حتى في

---

(١) م . ن .

تناول مصور واحد بالتصوير البصري المباشر، كما يلحظ ذلك في الرسم؛ بسبب اختلاف البيئات والحس وأساليب التناول وزوايا التركيز والاهتمام. وإذا قد وجد التباين بينها في ذلك النوع من الألفاظ، المجمع على أنه يحاكي أصوات الطبيعة، مع عدم قيام تباين بين أصوات الطبيعة من حيث هي، فمن باب أولى أن يحدث بينها التباين في طرق التعابير اللغوية الأخرى. تلك هي الفكرة التي كان ينطلق منها (ابن جني) و(ابن دريد) و(ابن فارس) و(هامبلت) و(جسبرسن) وغيرهم(١)، وهم ـ وإن بالغ بعضهم أحيانًا في التماس العلاقات بين دوال اللغة ومدلولاتها ـ لم يعْدوا الحق في هذه الفكرة، مع ما أثير عليهم من النكير حولها، وما واجهها به (دو سوسير) من الرفض؛ إذ يرى اعتباطية اللغة وأنها لا تخضع لمنطق أو نظام مطرد، وأن المؤشرات على المناسبة بين الدال ومدلوله، كأصداء الطبيعة، هي من القلة والاختلاف بين اللغات بحيث لا يصح اتخاذها أساسًا لظاهرة لغوية مطردة أو شبيهة بالمطردة، فليست أكثر من أصوات قليلة تصادف أن أشبهت أصواتها دلالاتها(٢). لكن قلتها النسبية تلك في اللغات غير الفطرية، وكذلك اختلافها بين الشعوب، ليس بحجة لإسقاطها كما تقدم، فضلاً عن أن المناسبة الصوتية بين أصوات اللغات والطبيعة ليست حصرًا في ظاهرة أصداء الطبيعة اللغوية (الأونوماتوبيا)، بل هي تدخل كثيرًا ـ عند التأمل ـ في المناسبة بين ألفاظ اللغة وما تعبر عنه من دلالات غير صوتية كما سبق التمثيل. ولا يبدو مقنعًا الزعم بأن هذا الإحساس بالمناسبة بين دوال اللغة ومدلولاتها ليس سوى وهْم يتولد عن مكتسبات المرء اللغوية وما ينشأ عن ذلك مِن ربط بين بعض الأصوات

---

(١) انظر: ابن جني: الخصائص: ١/ ٤٦ ـ ٤٧، وانظر: أنيس: ٧٠ ـ ٧١.

(٢) انظر: أنيس: م. ن.

ودلالاتها، وأن كل لفظ يصلح أن يُتخذ للتعبير عن أي معنى من المعاني عند التواضع عليه، وأن لفظ «الشجرة»، مثلاً، لا يحمل ما يوحي بفروعها وجذورها وأوراقها وخضرتها[1]؛ لأن هذا الربط يدرك بين أصوات اللغة ومدلولاتها وإن لم يسبق للإنسان اكتسابها[2]، وكأنما في الذهن الإنساني ملكة فطرية أولية كلية ـ تشبه ملكة الإحساس بالتعبير الموسيقي وتذوقه ـ قادرة على إدراك الصور الصوتية للأشياء وتكوينها. وأيًّا ما يكن الأمر، فيما إذا كانت تلك ملكة فطرية أو مكتسبة في الربط الموسيقي التعبيري بين الصوت والدلالة، فمؤدى ذلك واحد في النهاية، وهو أن هناك رابطة تعبيرية بين أصوات اللغة وموضوعاتها.

وإذا كان ذلك كذلك فإن بإمكان فاقد البصر تكوين كنه خاص للربط بين الأصوات ودوالها من خلال مخزون خبرته الصوتية اللغوية.. يشبه ما يكوّنه الإنسان من معرفة بإيحاء الأصوات الموسيقية من خلال مختزناته الموسيقية الذهنية؛ فهو إذن يدرك باللغة ومنها ما تحمله أصواتها من طاقة إيحائية في التعبير عن الأشياء، فيؤلف من ذلك إحساسات مجردة خاصة عن المعاني والأصوات اللغوية التي تعبر عنها، ومن هنا يبني عالمه الخاص وواقعه معوّلاً على موسيقية اللغة وإيحاءاتها؛ بحيث إن كلمة «شجرة»، أو أي كلمة أخرى تعبر عن مدرك بصري، لا يرتسم عنها في ذهنه عند سماعه إياها أو استعمالها ما يرتسم في ذهن المبصر، ولكنها تولّد في ذهنه ونفسه كنهها الخاص الذي اكتسبته من خلال مخزونه اللغوي والثقافي، وبذاك يستطيع التعامل بهذا الدال اللغوي، تصوّرًا وتعبيرًا، بالرغم من اختلافه عن المبصرين في كيفية تحصيله.

---

(١) انظر: م.ن: ٧١ - ٧٢.

(٢) وانظر: م.ن: ٧٥ -.

وكلما ازداد مخزونه اللغوي والثقافي ازدادت ملكته مقدرة على ذاك التعامل، بل استطاع، بوساطة علاقته الصافية هذه بأصوات اللغة ونصوصها، أن ينفذ إلى ما يبهر الحس الأدبي بما قد لا يألفه في نصوص المبصرين من التحليق في عوالم الأصوات اللغوية البكر المتحررة من حدود التصنيف الواقعي وقيوده. وتدل على هذا تلك الأفكار البديلة التي سبقت الإشارة إلى أن الأعمى يكوّنها في ذهنه عن الألوان، وتلبّس تلك الأفكار عنده بإيحاءات أصوات معينة(١)، كما تشهد به حكاية ذلك الموسيقي المكفوف الذي يروي عنه (النويهي)(٢): «أنه كان يجلس إلى البيانو فيقول لأصدقائه: تظنون أني لا أعرف الألوان التي تتحدثون عنها! هذا هو اللون الأحمر - ثم يوقع على أصابع البيانو لحنًا خاصًا - وهذا هو اللون الأزرق - ثم يوقع لحنًا آخر. وهكذا». ثم تتسع دائرة هذا الإيحاء في ذهن الأعمى حتى تشمل كل شيء من مدركاته الصوتية وسواها، بل تمتد إلى تلوّن المعاني المجردة في نفسه، وفق ما يصفه (البردوني)(٣). وهذا يحدث - مع الفارق - من نحو ما يذكره (فرويد)(٤): من أنه بوساطة الصور اللفظية تتحول العمليات الفكرية الداخلية إلى إدراكات حسية، وبازدياد شدة الشحنة النفسية الخاصة بعملية التفكير، في بعض الحالات، تدرك الأفكار وكأنها إدراكات حسية حقيقية.

ولتلك الكيفية الخاصة التي ينفعل بها فاقد البصر ويتفاعل مع اللغة، فإنه يبلغ حدًّا من الانطلاق والتحرر في عالم الصوت والإيحاء لا يملكه المبصرون

---

(١) راجع: ٢١٢ - ٢١٣ الفصل الثاني - الباب الثاني.

(٢) ٢٤١ - ٢٤٢.

(٣) راجع: ١٨٦ - ١٨٧ الفصل الأول - الباب الثاني.

(٤) انظر: الأنا والهو. ترجمة/ محمد عثمان نجاتي. ط. (٤) دار الشروق - بيروت: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م: ٣٩ - ٤٠.

بطبيعتهم. ولئن كان هذا يقطع بأنه لا يملك أن يكون عـالمًا فيزيائيًّا مثلاً، فإن مـرشحات تلك الطبيعـة لتبعث على التنبؤ أن يكـون صاحبهـا خلاّقـًا شعريًّـا بامتيـاز، ما لم يختلط أمـر الفن بالعلم في أذهاننـا. ولو لم تكن اللغـة، أو القدر الأعظم منها، على نحوهـا الذي تم وصفه ـ فكانت العلاقـة بين الدال والمدلول عضـويـة أو كانت المناسبـة بينهما منبتـة ـ لتعـذر على الأعمى في كـلا الحالين استعمالها في التصــويـر البصري، بـل ربما تقلصت استفـادتــه منهــا حتى في متطلبات حياته اليومية، ولا سيما ما يخص منها المدركات البصرية.

ووسيلة الأعمى في ممارسـة اللغة هي الوسيلة الطبيعية الفطريـة، وهي حاسة (السمع). وحاسـة السمع تكتسب لديـه كما سلف رهافة شـديدة ودقة بـالغة لتعويله عليها في إدراك ما حـوله. ولذا لم يلحظ علماء النفس على نمو المصابين بالعمـى الكامل تخلّفًـا في اللغة، سوى مـا يشير إليه بعضهـم من درجـة تخلّف «بسيطة»(١)، لعل مردهـا ليس إلا مقايستهم بـالمبصرين في المقدرة على وصف مـاهيـات الأشيـاء وحقـائقهـا في الــواقع. ولهذا فـالأعمى يشبـه، في طبيعتـه الانفعـاليـة بأصـوات اللغـة، الطفل أو البـدائي الأميّ: في التصـاقهما المباشر بـالمعاني اللغـوية والنأي عن الـرمزيـة الدلاليـة لرسم الكلمات، التي غـالبًا مـا يكرسهـا لدى المبصرين التخيل الكتـابي للغة(٢)، سوى أن الأعمى يـزيد على الطفل والأمي بعدم اقتران الدوال الصوتية في ذهنـه بمدلولاتها الحسية الواقعية؛ ومن هنا يفترض أن لغته هي لغة شعرية بطبيعتها.

---

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٥١.

(٢) انظر: أنيس: ١٩٤ - ، وسـويف ـ مصطفى: الأسس النفسيـة لـلإبـداع الفني.. في الشعر خاصة. ط. (٤) دار المعارف ـ القاهرة: ١٩٨١م: ٣٠٤ ـ ٣٠٥.

ولمّا كانت اللغة على تلك الدرجة من الخصوصية والأهمية عند العميان- من حيث هي عالمهم ودنياهم من ناحية، والخيط الوحيد الذي ما زال يربطهم بالعالم الحسي المبصر الغامض أو المجهول من ناحية أخرى - يزيد تعلقهم بها لذاتها؛ فينعكس فقدانهم الواقع الحسي على علاقاتهم باللغة وكيفياتها، لتغدو قضية الصورة البصرية في شعر العميان قضية لغوية في أساسها؛ من حيث إن علاقاتهم الخاصة تلك باللغة هي التي تحدد اتجاهاتهم في التصوير البصري وتُكيِّفها وتساعد في تفسيرها وربما تبرير وجودها من الأصل. فبانفصال دوال اللغة عند الأعمى عن مدلولاتها المحددة الواقعية، تؤول لديه إلى أصوات حرة طيعة، كما تؤوب إلى درجة من طفولية اللغة وبراءتها الأولى. . المكتنزة بالرمز والإيحاء، قبل أن تقولب في أشكال الواقع وإطاراته، يغذي ذلك اعتماده في الوعي بالعالم على ما يمتح من نصوص اللغة المختلفة، وما يصل إليه، لطبيعته الخاصة في الاستجابة للغة وتذوقها، من آفاق خيالية أرحب وأجواء إيحائية أنقى، قد لا تخطر على ذهن أحد من منشئي تلك النصوص من المبصرين؛ لتدخّل الواقع الحسي المستمر في تأطير إحساساتهم بالدلائل اللغوية والحيلولة دونها وذلك الانطلاق الهائم الذي يتمتع به العميان في عالم الأصوات واللغة.

وشواهد ذلك الهيام باللغة عند العميان متظاهرة من الشعر ومن خارج الشعر. فمن مظاهره ما يلحظه (إبراهيم أنيس)(١) من أن من أوضح ما يتميز به الأدباء المكافيف في أدبهم «عنايتهم بجرس الألفاظ ووقعها الموسيقي»، ويُضرب عادة على ذلك قول (بشار) مثلا(٢):

---

(١) ١٩٩.

(٢) ١/ ٣١٧.

إذا الملك الجبّار صعّر خدّه   مشينا إليه بالسيوف نُعاتِبُهْ

أو قوله، وهو مما «يثار به النقع وتخلع به القلوب [1]» [2]:

إذا ما غضبنا غضبةً مضريّةً   هتكنا حجاب الشمس أو تقطر الدّما

و«كثيرًا ما تشغلهم موسيقى الكلام عن مراميه وأهدافه، فيغمرون المعنى القليل بفيض من الألفاظ والعبارات المتكررة ذات المعنى الواحد أو المتشابهة الدلالة»[3]. ولعل ذلك يكمن أيضًا وراء ما تبين، في هذه الدراسة، من تلك (الرتابة) التي سبق وصفها في التصوير البصري، إضافة إلى ما قيل هناك من علاقتها بالتخلف الحركي في سلوك الأعمى وخياله[4]. وكذا وراء ما تبين في دراسة أجراها (سعد مصلوح)[5] لقياس درجة التنوع الأسلوبي عند كل من (العقاد) و(الرافعي) و(طه حسين)، من أن أسلوب الأخير يتميز بقلة التنوع في مفردات أسلوبه؛ مما يشير إلى أن فيض التكرار اللفظي قد لا يصاحبه تنوع في المفردات، بل لعله يكون على حساب ذلك التنوع ـ إضافة إلى ما عزا ذلك إليه (مصلوح) من طابع التلقائية في لغة الأعمى المنطوقة مقابل طابع التنقيح في لغة المبصر المكتوبة ــ إذ يجد الأعمى في تكراره ذاك لذة إيقاعية بجرس النمط الصوتي المكرر[*].

---

(١) انظر: الأصفهاني: ٣/ ١٥٦.   (٢) ٤/ ١٦٣.

(٣) أنيس: م. ن.   (٤) راجع: ٢٣٤ ـ ٢٣٧.

(٥) انظر: قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات العقاد والرافعي وطه حسين). مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ــ جامعة الملك عبد العزيز ـ جدة. م١: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م: ١٤٩ ـ ١٧٠.

(*) وينبغي التمييز هنا بين عناية العميان بجرس الألفاظ الموسيقي عمومًا ومفهوم (الموسيقى التصويرية البصرية) التي اتضح من الموازنة بالمبصرين تفوق المبصرين عليهم في عموم نسبتها؛ لما قيل في تعليل ذلك من خصوصية ارتباطها بتخلف العميان في خيالهم الحركي. (راجع: ٢٢١ ـ ٢٢٢).

ولعل من مظاهر ذلك الولع باللغة كذلك عنايتهم بفن (البديع)، وقد عُد (بشار) مؤسس مذهب البديع، مع ما في هذا المصطلح من السعة عند الأقدمين[1].

وقد تجلت الظاهرة اللغوية عند (المعري)، بدرجة كبيرة، حيث كان يستعمل دوال اللغة استعمالاً خاصًا ينم على تلك السعة التي كان يستشعرها بين دوال اللغة وما تقرن به من مدلولات، وذلك ما يبرز في (المشترك اللفظي) عنده واستغلاله إياه في تأمل العلاقات بين شتى المعاني، وتوظيفه توريةً ورمزًا وسخريةً من المبصرين، من نحو قوله مثلاً[2]:

أسنيتُ من مـرّ السنين ولم أُرِدْ أسنيتُ من ضوء السنا البهّارِ،

أو قوله:

١٩ - لماذيةٍ بيضاء ما رام ذوقَها ذُبابٌ سوى ما أخلصتْهُ المداوسُ،

أو قوله:

وجُبْت سرابياً كأن إكامه جوارٍ ولكن ما لهنّ نُهودُ،

أو قوله:

تمسي الشقائق فيها وهي قانيةٌ مما سقاها رعافُ الجدي والأسدِ،

أو قوله:

٦ - وحرفٍ كنونٍ تحت راءٍ ولم يكن بدالٍ يؤمّ الرسمَ غيّره النقطُ،

---

(١) انظر: ابن المعتز: البديع. باعتناء/ إغناطيوس كراتشقوفسكي ط. (٣) دار المسيرة ــ بيروت: ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م: ١.

(٢) اللزوميات: ١/ ٤١٣، والسقط: ١٩٥٧، واللزوميات: ١/ ٢٣٠، ٢٧٢، والسقط: ١٦١١.

وكذا كـان يجدّ التفكر في علاقـة الدال اللغوي بمدلـوله الواقعي، ويظهـر هذا كثيرًا في (لزوم ما لا يلزم)، ومنه قوله:

جـرى بفـراق جيرتنـا غُـرابٌ فُعـالٌ من مقالتهم غـريبُ[1].

هذا علاوة على ظـاهرة (لزوم ما لا يلزم) نفسهـا، وهي ليست عند (المعري) وحده بل تظهر عند (الحصري) أيضًا، كما في قوله[2]:

تميميّـةٌ تـرقي الضجيعَ بـريقهـا إذا عقربٌ منهـا على الصدغ دَبّتِ
تتيـه على شمس الضحى فكأنها مع الحور في دار النعيم تَربّتِ...

وقوله[3]:

لمّا بـدا كِبَـرٌ تكـا د يـداي منه تـرعشـانِ
وجَفَتْ قلـوبُ حبـائبي وجَفَتْ كـأنْ لم تـرع شـاني

وقوله[4]:

كلّما أبّنْـتُ مُنْتَجَبـي زادني تـأبينُـه لهَجـا
وبنـو ذا الـدهـر كلّهم لـو رآهم مـادحٌ لهَجـا
ولَـدِي نـالَ الـرّضـا ورأى خلَـدي مـا نـالـه فَـرَجـا
ضِقْت ذرعـاً من رزيّتـه رَبّ فـاجعل منك لي فَـرَجـا
راعِفٌ مـمّـا جـرى دمُـهُ حسِبـوا عِـرْنينَـه وَدَجـا
بـأبي ريحـانة ذَبلتْ جلّ عنـدي خطبُهـا وَدَجـا

---

(١) اللزوميات (بشرح/ طه حسين): ١/ ٣٣٦.
(٢) 214.
(٣) 386.
(٤) 299.

وهذا فاش في شعره جدّا. بل يزيد على (المعري) بألوان أخرى من اللزوميات والتلاعب بالألفاظ، في القوافي والدروج والصدور، وفي بناء الأبيات والمقطوعات والقصائد[1].

و(المعري) فوق هذا كان قد اتخذ اللغة أصلاً فلسفيًّا، يتصور الكون فيه كلاًّ لغويّا:

وبدائع الله القدير كثيرةٌ فيخور فيها لُبُّنا ويحارُ
هذي حروف اللفظ سطرٌ واحدٌ منها يؤلَّف للكلام بحارُ
أفهِمْ أخاك بها تشاء ولا تُبَلْ «يا حارِ» قلتَ هناك أو «يا حارُ»[2]

. . . .

وهو يتلبس باللغة ويستحيي فيها وحيها ولفتاتها الروحية، مؤمنًا بأنها هي الأصل في المعرفة، ومن هناك كانت الرمزية الواسعة التي كان يستنبطها باللغة ومنها[3]. وهذا مما كان يسم شعره بالغموض كما يسم شعر العميان الآخرين، ولئن كان غموضًا يعزوه (طه حسين)[4] إلى مصدره في نفس الشاعر من تلك الغريزة الوحشية التي يصفها (المعري) في نفسه، فإنه ليصح، بناء على ما تقدم، أن يعزى قسط منه على الأقل إلى وحشية في اللغة ذاتها، لا بمعنى غرابة الألفاظ، ولكن بمعنى تلك الماهية المتفردة في العلاقة التي تم وصفها بين العميان واللغة، وما يسهم فيه ذلك من خاصية التجريد الرامز والجموح الخيالي المتسامي على الحس الواقعي[5].

(١) وانظر: المرزوقي، والجيلاني: مقدمة كتابهما عن الحصري: 88.
(٢) اللزوميات: ١/ ٣٣٢.
(٣) وانظر: العلايلي: ٢٣ -.
(٤) انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء: ٢٠٦.
(٥) وراجع: ٢٦٤ الفصل الثاني ـ الباب الثاني.

وإلى هـذا فقد اتضح من تفـوق العميـان على المبصرين في كثـافة التلـوين، ومجموع العنـاصر الحسية، والأدوات الفنية، وبعدئذ في كـامل مفردات المعجم الفني لتصويـرهم البصري[1]، مـا يؤكـد على هذه الصلـة الحميمة التي كـانت تقوم بين الأعمى وعالم اللغة.

وليس المراد هنـا درس لغـة العميان، فلعل فيما سبـق ما يكفي لـلإنبـاء عن شأن اللغة لـديهم، مما يجعل منهـا قضية قـائمة بـذاتها أهيلة بـالدرس المستقل المستقصي، كما أن من تلك الظـواهـر المستدل بها على ذلك مـا قـد لا يكون لـه بالضرورة حضور متميز بذاته إذا ما قيس في حدود الصور البصرية في شعرهم، غير أن مـا يعني من هـذا كله هـو عمـوم الدلالـة على ملكـة العميان في اللغـة وصلتهم المتميـزة بها، وانعكـاس ذلك على قــدراتهم على التصـور والتصـويـر البصري.

إن المبدأ التصـوري يقطع بأن شيئًا لا يحضر في الذهن إلا أن يكـون صورة أو إدراكا[2]. والبصر هـو وسيلة الإدراك الحسي بـالمدلـول الدقيـق؛ ولذلك كـان (النور) هـو الرمـز الطبيعي للمعـرفة[3]. وقد سلفت الإشـارة إلى أهمية البصر حتى في إدراكات الحواس الأخـر؛ إذ يكون إدراكها منقـوصًا عند غياب ذكـراها البصرية. وبـذا بدا أن صلة العميان بـالمعرفة بكليتها غير طبيعيـة، وأنها تقوم ـ في حقيقتها ـ على علاقتهم باللغة، بيد أن هذه العلاقة نفسها باللغة تختلف عن علاقـة المبصر، من حيث إن المدلول لا يحضر في ذهن الأعمى على النحـو الذي

---

(١) راجع: ٢١١ ـ م. ن.

(٢) انظر: كـرم ـ يـوسف: تاريخ الفلسفـة الحديثة. ط. دار المعـارف بمصر ـ القـاهرة: ١٩٦٢م: (في الكلام على فلسفة (هيوم ١٧١١ ـ ١٧٧٦م)): ١٧٣.

(٣) وانظر: سانتيانا: ٩٨ ـ ١٠٠.

يحضر به في ذهن المبصر. ومع هـذا كله ففقد البصر لا يحرم صاحبه مـن الذكاء العـام، تدل على ذاك الملاحظـة ـ حتى قيل إنـه «قلّ أن وجد أعمى بليـدًا، ولا يرى أعمى إلا وهـو ذكي»، ويعلل هذا عادة باجتماع ذهن الأعمى عليـه وفكره فلا يتشتت في المرئيات[1]، وقد فاخر بذلك (بشار)[2] لمّا قال:

إذا وُلـد المولـودُ أعمى وجـدتـهُ وجـدّكَ أهـدى من بصيرٍ وأجْـولا
عميتُ جنينـاً والـذكـاء من العمى فجئتُ عجيب الظن للعلم مـوئلا
وغاض ضيـاءُ العين للقلب فـاغتدى بقلبٍ إذا مـا ضيّع النـاسُ حصّـلا -

كما تُثْبت ذلك الدراسات العلمية، سواء أكان العمى بالولادة أم بعدها، كتلك الدراسة التي أجراهـا (هايز) على ذكاء الأطفال[3]. هذا بالإضافة إلى ما يحدث من تنميـــة لحواس الأعمى الأخـــرى، وإن تكـن محدودة في مجالها الإدراكي كحـاستي الشم واللمس[4]. فبـذلك يـدركـون الأشيـاء ويتصـورونها ولكن بطرائقهم الخاصة. تقول (هيلين كيلر)[5]:

> *وهم يتساءلـون دائماً: «إنه لا يمكنك رؤيـة الأمواج وهي ترتطم بـالشاطئ ولا سماع هـديرهـا، فماذا يعنيان بـالنسبة لك؟»، وأنا أقول بصـدق: إنهما يعنيان كل شيء، غير أنه لا يمكنني تـوضيح معانيهما أكثـر من قدرتي على تـوضيح معنى الإيمان أو الطيبة.*

---

(١) انظر: المرتضى: ١/ ٥٠٩، والصفدي: النكت: ٨٣.
(٢) ٤/ ١٣٦، وانظر: المرتضى: م.ن.
(٣) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٤٣.
(٤) وانظر: كيلر: ١٠.
(٥) ٩٧.

وهذا النوع من الإدراك الغامض للحياة قد يتلبس ببعض الحالات النفسية، من نحو ما يصف (طه حسين)[1] في قوله:

يدعو مؤذن المغرب إلى الصلاة، فيعرف الصبي أن الليل قد أقبل. ويقدّر في نفسه أن الظلمة قد أخذت تكتنفه، ويقدر في نفسه أن لو كان معه في الغرفة بعض المبصرين لأضيء المصباح ليطرد هذه الظلمة المتكاثفة، ولكنه وحيد لا حاجة له إلى المصباح فيما يظن المبصرون، وإن كان ليراهم مخطئين في هذا الظن؛ فقد كان ذلك الوقت يفرّق تفرقة غامضة بين الظلمة والنور. وكان يجد في المصباح إذا أضيء جليسًا له ومؤنسًا، وكان يجد في الظلمة وحشة لعلها كانت تأتيه من عقله الناشئ ومن حسه المضطرب. والغريب أنه كان يجد للظلمة صوتًا يبلغ أذنيه، صوتًا متصلاً يشبه طنين البعوض لولا أنه غليظ ممتلئ. وكان هذا الصوت يبلغ أذنيه فيؤذيها، ويبلغ قلبه فيملؤه روعًا، وإذا هو مضطر إلى أن يغير جلسته فيجلس القرفصاء ويعتمد بمرفقيه على ركبتيه ويخفي رأسه بين يديه، ويسلم نفسه لهذا الصوت الذي يأخذه من كل مكان.

لكن ذكاء الأعمى، ورهافة حسه، وحساسيته، التي قد تبلغ آمادًا في التمييز نجهل كنهها، كل ذلك لا يعوّضه تعويضًا حسيًّا مباشرًا بحال من الأحوال عن فقد حاسة البصر؛ الذي يتسبب - إلى عدم الإدراك الحسي - في نقص الخبرات المكتسبة، ولا سيما إذا حدث العمى في سن الخامسة أو قبلها، وفي فقدان القدرة على السيطرة الذهنية على البيئة المحيطة، وما يؤدي إليه ذلك من الآثار في النمو النفسي، الأمر الذي يجعل الأعمى يخبر الحياة ويتصورها بكيفياته الخاصة[2].

---

(١) الأيام: ٢/ ٣٨.

(٢) انظر: حمزة: ١١٩، وعبد الغفار، والشيخ: ١٤٠ - ١٤٣.

من أجل هذا يقرر (طه حسين)[1] في وصفه شعر (المعري) عجز الأعمى عن الوصف المباشر للأشياء، حيث يقول: «يسمع أحاديثهم عن هذا كله وما أبدعوا فيه من تشبيه لا يعقله ولا يفقه كنهه، فضلاً عن أن يجاريهم فيه أو يسبقهم إليه». كما يصف تجربته هو في إحساسه بالأشياء وإدراكها بقوله: «وكان الصبي يسعى بين هذا كله يحسه إحساسًا قويًّا ويجهله جهلاً شديدًا، لولا أن صاحبه كان يفسر له بعض ذلك من حين إلى حين...»[2]. على أنه يعرب في موضع آخر عما يمكن للأعمى أن يصل إليه من مقدرة على المعرفة إذا هو حظي بالحب والرعاية من بيئته، فيقول:

كانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يعقلها، ولا يحقق من أمرها شيئًا، كأنما أغلق من دونها بالقياس إليه باب لا سبيل له إلى النفوذ منه. كان ينكر الناس وينكر الأشياء. وكان كثيرًا ما ينكر نفسه ويشك في وجوده! . كانت حياته شيئًا ضئيلاً نحيلاً رقيقًا لا يكاد يبلغ نفسه. وكان ربما تساءل بين حين وحين عن هذا الشخص الذي كان يحسه مفكرًا مضطربًا في ضروب من النشاط، ما هو؟، وما عسى أن يكون؟، وكان ذلك ربما أذهله عن نفسه وقتًا يقصر أو يطول، فإذا ثاب إليها أو ثابت إليه أشفق من هذا الذهول وظن بعقله الظنون. وتساءل أيجد الناس من الذهول عن أنفسهم مثل ما يجد، ويحسون من إنكار أنفسهم مثل ما يحسّ؟!، كانت حياته حيرة متصلة كلما خلا إلى نفسه. وكان لا يملك أمره إلا حين كان يتحدث إلى الناس أو يسمع لهم أو يختلف إلى الدروس أو يصغي لما كان يقرأ عليه. فأخذ كل هذا ينجاب عنه، وأخذ يدخل في الحياة كأنه لم يعرفها من قبل، وكان ذلك الشخص الحبيب إليه الكريم عليه هو الذي أخرجه من عزلته تلك

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء: ١١٣.

(٢) الأيام: ٢/ ١١.

المنكرة. فألغى في رفق وفي جهد متصل أيضًا ما كان مضروبًا بينه وبين الحياة والأحياء والأشياء من الحجب والأستار! . . . فكان يخيل إليه أنه يكشف له عن حقائق كانت مستخفية عليه، ولم تكن غريبة بالقياس إليه، كأنه قد عرفها في الزمان الأول البعيد، ثم نسيها دهرًا طويلاً، فهو يذكرها بعد أن طال عهده بها(١).

وإذن لا يستلزم فقد البصر بالضرورة التخلف أو فقدان المقدرة على كسب المعرفة وملكة التخيل والإبداع(٢)، إلا أن لذلك عند الأعمى وسائله الخاصة وسبله المختلفة عن المبصر، وناتجها الفني المباين في طبيعته وأشكاله.

والأعمى يعتمد في ذلك قبل أي شيء آخر على حاسة سمعه، ويعبر عن هذا أبلغ تعبير قول (طه حسين)(٣) وهو يصف أول درس له في الأزهر:

كم كان سعيدًا حين أخذ مكانه في الحلقة على هذا البساط إلى جانب عمود من الرخام، لمسه فأحب ملاسته ونعومته . . . وفيما هو يفكر . . . ويتمنى أن يمس أعمدة الأزهر ليرى أهي كأعمدة هذا المسجد، وللطلاب من حوله دوي غريب، أحس أن هذا الدوي يخفت ثم ينقطع، وغمزه أخوه بيده قائلاً في صوت خافت: لقد أقبل الشيخ. اجتمعت شخصية الصبي كلها حينئذ في أذنيه وأنصت . . .

---

(١) م.ن: ٣/ ١١٤ ـ ١١٥.
(٢) وانظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٥١.
(٣) م.ن: ١/ ١٤٣ ـ ١٤٤.

وإلى رهافة الحس تشتد قدرات الذاكرة عند الأعمى على الحفظ، وشهرة ذلك عنهم تغني عن التدليل؛ حتى قيل في المثل: «أحفظ من العميان!»[1]. وتظهر علة ذلك فيما سبق من اجتماع فكر الأعمى عليه وتركزه عن الانشغال بالمرئيات؛ «ونحن نرى الإنسان ـ حسبما يقول (الصفدي)[2] ـ إذا أراد أن يتذكر شيئًا نسيه، أغمض عينيه وفكّر، فيقع على ما شرد من حافظته». ثم ما يكون من دربة مستمرة للذاكرة؛ لحاجته الماسة إليها؛ حتى ليشيع الظن بين عامة الناس ـ كما حدث عن السمع ـ أن الأعمى يتمتع بذاكرة تفوق ذاكرة الشخص المتوسط أو العادي[3].

ولما كان الأعمى يفقد عملية التوافق العقلي مع العصبي؛ حيث تحول إعاقته دون ذلك[4]، فإنه ليفترض بناء عليه فراغ ذهنه للتأمل والتخيل، دون نزاع الشد العصبي الذي يرافق تفكير المبصرين. وهذا ما تؤيده الدراسات النفسية التي كشفت عن ميل العميان إلى أحلام اليقظة والتأملات الواسعة[5].

ثم إن المعرفة ليست حكرًا على الإدراكات الحسية، فهناك مسارب أخرى لها، لعل من أهم ما أمكن للإنسان الاهتداء إليه منها: ذلك المستودع الذي يحوي الأفكار الفطرية، التي لا تستفاد من الأشياء ولا هي مركبة بالإرادة، ولكن النفس تستنبطها من ذاتها، وهي تمتاز بأنها واضحة جلية بسيطة أولية، وهي التي تؤلف الحياة العقلية بمعناها الصحيح، كما يرى (ديكارت)، وتكون

---

(١) الميداني: ١/ ٢٢٩ (المثل ١٢٢٩).

(٢) النكت: ٨٣.

(٣) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٤٤.

(٤) وانظر مثلاً: (تحقيقًا عن فرقة فنون شعبية للكفيفات في مصر): جريدة (الرياض)، ع ٨٥٣٦، الخميس ١ جمادى الأولى ١٤١٢هـ = ٧ نوفمبر ١٩٩١م: ص٢٣.

(٥) انظر: حمزة: ١١٠.

في طبيعة العقل بـالقوة كالأشكال في الشمـع ، يستوي الناس في وجودهـا كبارًا وصغـارًا عميانًـا ومبصرين[1] . يضـاف إلى ذلك فكرة (يـونج) عن (الـلا وعي الجمعي) ومـا يمكن أن يمـد الإنسـان به مـن خبرة وراثية لا تقتضيـه اكتسـابها المباشر بنفسه[2] .

تلك هي أبــرز قــدرات الأعمى على تحصيل المعــرفــة الأسـاس في تخيلــه وإبداعه . فما ألوان الثقافة التي أتيحت لهم؟

يميل العميان بشغف إلى الاستماع والقراءة ، يجدون في هـذا منفذًا لهم يطلّون منـه على العالم المجهـول . فهذه (هيلين كيلـر)[3] تصف قراءاتها الكثيرة في سن الطفـولـة ؛ فقـد كـانت الكلمـة بحـد ذاتها تسحـرهـا كما تقـول ، وإن لم تفهم معنـاهـا ، وكان يعجب أصـدقـاؤهـا من ثـراء مخزونها من التعابير. وهـذا (طـه حسين)[4] كـان لا يشارك إخـوته أو أتـرابـه وهـم يلعبون لإعـاقته إلا بعقلـه لا بيده . وبـانصرافه عن العبث أحب الاستماع إلى القصص والأحـاديث ، «فكان أحب شيء إليه أن يسمع إنشاد الشـاعر، أو حديث الرجـال إلى أبيه والنساء إلى أمه ، ومن هنـا تعلم حسن الاستماع» ؛ «فقد كان يـروقه أن يسمع . وما أكثـر ما كان يسمع ! وما أغرب ما كـان يسمع !» . وكان يتضور رغبة إلى الاستماع والعلم عندما يحول حائل بينه وبين ذلك ، وفي الإجـازة كان يتمكن من أن «يفرغ لنفسه فيفكر ـ وما أكثر ما كان يفكر! ـ ومن أن يخلـو إلى إخوته فيقرأ ـ وما أكثر ما كان

(١) انظر: كرم : (عن ديكارت) : ٧٢ ـ ٧٣ .
(٢) انظـر: يونج ــ كـارل غوستـاف : علم النفس التحليلي . تـرجمة/ نهاد خياطـة . ط . (١) دار الحوار ـ دمشق : ١٩٨٥م: ١٦٣ ـ ٢٩٣ ، ٣٠٠ ، أو هايمن : ١/ ٢٤٥ - .
(٣) انظر: ١١٧ ـ .
(٤) انظر: الأيام : ١/ ٢٤ ، ٢/ ٢٤ ، ٣٣ ـ ٣٤ ، ١٧٥ .

يقرأ!، وما أشد تنوعه وأعظم فائدتـه!». وكان (بشار) شغوفًا بالعلم والسؤال، حتى إنه يقول:

شفـــاء العمى طـــول الســـؤال وإنما تمام العمى طول السكـوت على الجهلِ[1].

وكان (المعري) عالمًا موسوعيًّا بأحوال العرب وأخبارها وأشعارها، كما يتضح من كتابـه (رسالة الغفـران) ومن شعره وآثاره الأخـرى، إضافة إلى نهمـه إلى الاطلاع والمعـرفـة أيًّا مـا كان مصـدرهـا. وكـان (البردوني) في نشأتـه يقـرأ كل كتـاب يصادفه[2]. وهذه ليست سوى أمثلة على ذلك الولع الشديد بالقراءة والاطلاع عنـد العميـان، يهيئهم إليـه طبعهم الانطـوائي الـذي يعني التركيـز في نـواحي النشـاط الانفـراديـة. ومن قبيل ذلك مـا لحظـه علماء النفس من غـرام الأعمى بالاستماع الطويل إلى المذياع مثلا[3].

ومن الأهمية بمكـان هاهنا محاولة التعـرف على مصادر الثقافـة الأساس التي يكوّنها الأعمى؛ لما لذلـك من صلة بالإطار المعرفي المكتسب الـذي هو من أهم العوامل في الفعل الإبـداعي، والذي من شأنـه أن يوجّه العبقـرية ويميـزها عن سواها[4]. ولعل فيما يذكـره (طه حسين)[5] في ذلك وثيقة ذات أهميـة خاصة من حيث هي صادرة عن تجربـة فعلية ومعـرفة حقيقية، فهـو يقرر أن العمى في بلـدان الشرق يحدد اتجاه الطفل إلى العلم دون ســواه مـن الأعمال التي تتطلب البصر، والعلم في جـانبه العقلي واللساني والـديني ونحـوها. ثم يحدد بعـد هذا

---

(١) ٤/ ١٦٢.

(٢) انظر: من أرض بلقيس: ٦.

(٣) انظر: حمزة: ١١٠.

(٤) انظر: سويف: ١٥٧ ـ.

(٥) انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء: ١١٤ ـ ١١٥، ١٩٤.

أربعة مصادر عامة يأخذ عنها العميان ما يطرقون من وصف:

١ - القراءة والاستظهار.

٢ - الأساطير.

٣ - أحاديث الناس.

٤ - كتب العلم.

وهـذه المصادر، في الحق، هي المصـادر العامـة لثقافتهم بأكملهـا، إذا أردفت بمصدرين آخرين هما:

٥ - كتب الفلسفة، والتأملات الروحية، والملل والنحل ونحوها.

٦ - علاقاتهم ببعضهم البعض.

تلك هي مجمل المصادر الثقـافية العامـة للعميان، ولكل منها علاقتـه بخيالهم وإبداعهم، لا فرق في ذاك بين التصوير البصري وغيره.

فأما القـراءة والاستظهار فقد تجلت آثـارهما في (التناص) الذي بـزّوا في نسبته أقرانهم المبصرين[١].

وكـذا المصـدر الثـاني (الأسطـورة)[٢]. و(طـه حسين)[٣] يـؤكـد على آثـار الأسطورة في خيال الأعمى، حيث يقول عن الوصف عند (المعري): «ولن ترى كالأسـاطير مؤديًـا لهذا الغرض، ومـوصلاً إلى هـذه الغاية؛ فـإنها على ما لها من جمال الخيـال، تثير في النفس عـاطفـة الكلف بـالقـديم والحنين إليـه، ولهذه العاطفة في نفس الإنسان أثر غير قليل».

---

(١) راجع: ٢١٥ الفصل الثاني - الباب الثاني.

(٢) راجع: ٢١٩ م.ن.

(٣) م.ن: ١٩٤.

وتكاد معظم المعلومات عن قراءات العميان المبكرة تشير إلى أنها تنصب على الأساطير والخرافات وما إليها من أصناف القصص الخيالي. ومما يشهد بميلهم إلى هذا اللون من الثقافة ما ترويه (كيلر)(١) عن الكتب الكثيرة، من هذا النوع، التي قرأتها في صباها، ومن بينها: «كتاب العجائب» لـ (هورثون)، و«حكايات من شكسبير» لـ (لامب)، و«مذكرات صغير، والليالي العربية، وروبنسن كروزو، والنساء الصغيرات». وكذلك تفتح ذهنها، كما تقول، بسرور عظيم على أفكار العالم القديم، وكان لليونان سحر غامض في نفسها بوجه خاص.. بأساطيره وملاحمه وفنونه؛ مما دفعها إلى تعلم اليونانية. وكذا يكشف (طه حسين)(٢) عن شغف مبكر بالأسطورة والسحر والطلاسم والقصص وما إليها، وأن شيئين عني بهما عناية خاصة هما: السحر والتصوف.

وقد استحيا (المعري) الأسطورة في أدبه، وهي تعد عنده «العبارة الأولى للعقل الناطق بالفطرة الخالصة للحقيقة غير المدخولة»(٣). وكان يستمد في فلسفته بعض القصص الأجنبي، مثل (كليلة ودمنة) و(أسمار (الجهشياري)) وغيرهما(٤). ولئن لم يكن هناك ما يثبت كافة هذه القراءات لدى الشعراء العميان موضوع الدراسة، فإن آثارها شاهدة عليها في صورهم البصرية وفي سائر شعرهم، وقد سبق تتبع ذلك(٥).

---

(١) انظر: ١٢٠ ـ ١٢١.

(٢) انظر: الأيام: ١/ ٩٧ ـ.

(٣) العلايلي: ٥١، وانظر: ٧٩ ـ.

(٤) وانظر: م. ن: ٨٧.

(٥) وراجع: ٣١ ـ ٣٨ الفصل الأول ـ الباب الأول.

ومن المناسب الانتقال من هذا إلى المصدر الخامس، عن الفلسفة وكتب التأملات والملل والنحل ونحوها؛ لقربه من كتب الأساطير والقصص من بعض الوجوه. فـ (بشار) كان معنيًّا بـ (الثنوية) من المجوسية(*)، بل إنه قد يُنسب إليها؛ فـ (المبرد)[1] يروي أن (المازني) «قال: قال رجل لـ (بشار): أتأكل اللحم وهو مباين لدينك؟! ـ يذهب به إلى أنه ثنويّ ـ قال: فقال (بشار): ليسوا يدرون أن هذا اللحم يدفع عني شر هذه الظلمة». وكان يُنسب إليه اعتناق عقيدة تزعم أن البدن (هيكل للحية)، وكان من مستجيبيه إلى ذلك (سليمان الأعمى) أخو (مسلم بن الوليد) المعروف بصريع الغواني، على ما يشير (الجاحظ)[2] وغيره[3]. ويُذكر أن سبب قتله كان اتهامه بالزندقة[4]. بيد أن (بشارًا) قد نُسبت إليه أمور كثيرة بحق أو بباطل، في ملابسات مختلفة من حياته وعصره، يصعب معها تحقيق وجه الحق فيها[5]. والذي يهم استخلاصه من هذه الإشارات هو ما تنبئ عنه من اتجاه (بشار) هذه الوجهة من الخوض في العقائد. وأيًّا ما يكن، فالرواة متفقون على أنه كان متضلعًا في علم الكلام وكان يختلط بمن اشتهروا بالعقائد[6].

(*) كانت تزعم أن «النور والظلمة أصلان خالقان ومتساويان في الأزلية»، وهي اصطلاح على مذهب خاص من مذاهب التفكير مقصورة على ثلاثة من غير المسلمين وأشياعهم، وهم: ابن دَيصان، وماني، ومزدك. (انظر: شتروتمان R. Strothmann، وموسى ـ محمد يوسف: دائرة المعارف الإسلامية: ١٠/ ٣٤٦ـ٣٥٦).

(١) الكامل: ١١١٢.

(٢) انظر: الحيوان: ٤/ ١٩٥ـ١٩٦.

(٣) انظر: الحموي: ٤/ ٢٥٤ـ٢٥٥، والصفدي: النكت: ١٦٠.

(٤) انظر: الأصفهاني: ٣/ ٢٣٨ـ   ، والصفدي: م. ن: ١٢٦ـ١٢٧، والبغدادي: خزانة الأدب: ٣/ ٢٣٠ـ.

(٥) انظر: ابن عاشور: مقدمة ديوان بشار: ١/ ١٦ـ٢٩.

(٦) انظر: الجاحظ: الحيوان: ٤/ ٤٤٧ـ٤٤٨، والأصفهاني: ٣/ ١٤٠، ٢١٩، ٢٢١، والمرتضى: ١/ ١٣٨.

وصلة (المعري) بالفلسفة مشهورة. وما قبسه في ذلك عن القصص الأجنبي. وارتفاعه بالعقيدة التي نسبت إلى (بشار) في الحية إلى آفاق رمزية في (رسالة الغفران). وصلته بـ (رسائل إخوان الصفا)، وبعض المذاهب الهندية وسواها[١]. وقد كان لذلك كله آثاره البينة على حياته وشعره[٢]، مما لا يعنينا منه هاهنا كذلك إلا هذه الوجهة من الميل الفكري والثقافي إلى الفلسفة والتأمل.

والطابع التأملي يظهر - على كل حال - عند هؤلاء الشعراء جميعًا، عُلمت مصادره أم لم تُعلم، وسواء أكان انعكاسًا ثقافيًا أم نفسيًا؛ فهو في شعر (الحصري)، وهو معجب بـ (المعري) متأثر به[٣]، وكذا في شعر (التطيلي)، ولا سيما في مرثياته[٤]. وذلك ما يلمس أيضًا من استقراء شعر (البردوني)، حيث تطفو على شعره آثار تأملية علائية بوجه خاص[٥].

ويقترن هذا الاتجاه كثيرًا بالتشاؤم والازورار عن الدنيا والناس، كما في حالة (المعري)، أو بهجائهم والتعرض لهم والسخرية منهم وتسفيه عقائدهم وأفكارهم، ويشترك في هذا (بشار) و(المعري). وكان (الحصري) حديد الهجو كما يصفه (الحميدي)[٦]. ويخبر (البردوني) أن تجاربه الشعرية الأولى كانت شكوى من الزمن وتأوهًا من ضيق الحال، في نزعة هجائية؛ إذ كان يتعزى عن

---

(١) انظر: طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء: ٧٥ -   ، والعلايلي: ٣١ - .

(٢) وانظر مثلاً: خسرو - ناصر: (سفر نامه) رحلة ناصر خسرو القبادياني. ترجمة/ أحمد خالد البدلي. ط. (١) عمادة شؤون المكتبات - جامعة الملك سعود - الرياض: ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م: ٤٠ - ٤١.

(٣) وانظر: ابن بسام: م١ ق٤/ ٢٤٦، والمرزوقي، والجيلاني: 31 - 33، 85.

(٤) وانظر: عباس - إحسان: مقدمة ديوان الأعمى التطيلي: س - ق.

(٥) انظر مثلاً: من أرض بلقيس: ٩٨، ٢٠٤، ٢٠٩ وغيرها.

(٦) انظر: جذوة المقتبس. تحقيق/ إبراهيم الإبياري. ط. (١) دار الكتاب المصري - القاهرة، ودار الكتاب اللبناني - بيروت: ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م: ٤٩٧.

حرمانه بقراءة الهجائين ونظم الهجو(١). وما من شك في أن وراء هذا الاتجاه الملحوظ في ثقافة العميان وشعرهم ما هيأته لذلك إعاقاتهم من استعدادات فيسيولوجية ونفسية أتى وصفها منذ حين.

أما المصدر الثالث (أحاديث الناس)، فلا سبيل إلى رصده، غير أن (المعري)(٢) يدل عليه وهو يقول:

ولا لون للماء فيما يقال ولكن تلوّنُهُ بالأواني.

أما الكتب العلمية فقد مرت كيفيات استفاداتهم منها(٣). على أنه لم يتبين، في حدود الصورة البصرية، تفوق في عنايتهم بهذا المصدر على المبصرين، كما حدث في مصدري (التناص) و(الأساطير)(٤).

وبعد هذه المصادر العامة لثقافة العميان، يأتي مصدر جامع يتمثل في علاقاتهم ببعضهم البعض. وقد مضت الإشارة إلى ما كان يربط (المعري) بـ(بشار)، ثم (الحصري) و(التطيلي) و(البردوني) بـ(المعري). وقبل ذاك تبينت علاقات التناص بين (بشار) البصرية وصور من تلاه من الشعراء العميان، وكذا صور (المعري) البصرية وصور من تلاه من الشعراء العميان(٥). وهكذا تظهر أهمية هذا المصدر في تكوين ثقافة الأعمى، حيث يتعلق بعضهم بنتاج بعض، فيقرؤه ويتمثله ويتأثر به. ومن الثابت نفسيًّا أن الأعمى، في نزعته الانطوائية، يرغب في مقابلة زملائه من العميان والتنافس معهم(٦). فيكون ناتج ذلك انصهار العميان في أنماط معينة من العلائق المتشابهة في الخيال والإبداع.

---

(١) انظر: من أرض بلقيس: ٦.

(٢) اللزوميات: ٢/ ٣٩٨.

(٣) راجع: ٢٩ ـ ٣١ الفصل الأول ـ الباب الأول.

(٤) راجع: ٢١٥ ـ الفصل الثاني ـ الباب الثاني.

(٥) راجع: ٢٦ ـ الفصل الأول ـ الباب الأول.

(٦) انظر: حمزة: ١١٠.

تلك هي المصادر العامة التي يستمد منها العميان ثقافتهم. ولعله قد اتضح من منابعها واتجاهاتها (الإطار الثقافي) الذي كانت تشكله، والدور الذي كان يقوم به ذاك الإطار في توجيه إبداعهم؛ فمن الجلي أنه، بطابعه الخيالي التأملي التشاؤمي هذا، كان وراء معظم ما كشف النقاب عنه من الخصائص البنائية والأدائية والنفسية التي تمخضت عنها الدراسة الموازنة للوحدة النظامية لتصويرهم البصري[1]، يرفده ما غرس في شخصياتهم وذوات أنفسهم وطبائع عيشاتهم من بواعث على ذلك.

■ □ ■

وها هي تي تجربة العميان في التصوير البصري تحسم الجدل حول أهمية (الواقع الحسي) إلى (التمثل الثقافي) في فعل الإبداع؛ فقد تبين أنهم استطاعوا إقامة إبداعهم في التصوير البصري بالتعويل على تمثل ثقافي غني، يحق أن يوصف بأنه صرف عن التجربة الحسية؛ لتثبت أن (الواقع الحسي) في ذاته ليس بشرط للإبداع، إلا أن يكون تمثلاً لقيمته الرمزية التي يوظفها المبدع في فنه؛ ما دام الفن آخر الأمر - كما تقدم في معظم آراء المنظرين - إيحاءً لا يتوخى الحس بل يخاطب خلجات الروح؛ وإذن تنفتح على التخيل والإبداع منافذ شتى، أسمى من الإدراك الحسي المباشر للواقع.

ولكن إلى أي مدى مكّنهم ذلك من (الإبداع)، الذي هو جوهر العملية الفنية وأقصى غايات المواهب؟

ذاك ما سيبحثه الفصل الثاني من هذا الباب بمشيئة الله.



---

(١) راجع: ٢٦٣ - الفصل الثاني - الباب الثاني.

الفصل الثاني

التمثّل الثقافي والإبداع

أ ـ الإبـداع :

بمعرفة الخيال الفني ووظائفه تتحدد السمات التي يجب توافرها للعمل الفني كيما يتمتع بالخاصيـة الإبداعية[١] . ومرتكز تلك السمات قـائم على : مقدار ما في العمل من جدة الكيان وتميزه ، وما فيـه من نأي عن المحاكاة والتقليد ؛ فيقوم الحكم فيه على المعـادلة بين ثنـائية (التجـاوز) و(المحاكـاة) ؛ فكلما انحاز العمل الفني إلى التجاوز ازداد حظه من الإبداعية ، وكلما ارتكس إلى حضيض المحاكاة انتقص حظه من الصفة الفنية فضـلاً عن الإبداع ؛ ذلك أن حقيقة الفن ليست في الصـوابيـة الـواقعيـة ، بل في الكشف الملهم المتسـامي عـن أسرار الـذات والوجـود[٢] ، ممـا لا يتأتى بلغة النقل والمباشرة ولكن بلغة الحدس والاكتنـاه ، المتوسلة بملكـة الخيال وطاقاتـه ؛ ولذا كان المجاز في الشعـر آية المواهب ؛ حتى قـال (أرسطـو)[٣] : إن الأهم من كل ضروب التعبير الإبـداعي «البراعـة في المجازات ؛ لأنها ليست ممـا نتلقاه عن الغير، بل هي آيـة المواهب الطبيعية ؛ لأن الإجادة في المجاز معناها الإجادة في إدراك الأشباه» .

على أن فكرة (الإبداع) تظل نسبية ؛ فوصف الإبداع بأنه : بناء على غير مثال سابق ، محض تجوّز؛ من أجل ذلك كـان التأكيد على نفي الأصالة المطلقـة فيه ، وإثبـات مـا يحتلـه تمثّل الأعمال السـالفـة في بنـاء الإبــداع الفني الجديـد من

(١) راجع : الفصل السابق : ٢٨٠ ـ .
(٢) انظر : هيجل : فكرة الجمال : ٧٦، وراجع : الفصل السابق : م . ن .
(٣) أرسطوطاليس : فن الشعر. ترجمة/ عبد الرحمن بدوي . ط . (٢) دار الثقافة ـ بيروت : ١٩٧٣م : ٦٤ .

مكانـة[1]. ولا تعـارض بين هـذا التمثّل وفكـرة الابتكـار الفني؛ لأن التمثل يخضع لظـروف الشخصيات المختلفـة، وبين الشخصيـات من التمايز مـا يحول دون التطـابق في الإطـارات الثقـافية، مهما تشـابهت مصـادرهـا، ومن ثم دون التطابق في آثارها على ناتج الإبداع[2].

ومع أن طبيعـة الإبداع هـذه تجعل أمـر تحديده في العمل الفني، بـالنفي أو الإثبـات، دعوى يتعـذر التـوثق العلمي الـدقيق منهـا، مهما كانـت الإحاطـة بسيـاق الإنتـاج والفحص المستفيض لخاصيـاتـه، فإن عليـه لأدلـة من قيـاس الخيال الفني ونشـاطاته الخلاقة. فإذا قـد رأينا من الخيال أصنافًـا أربعة، هي: (التخييل)، و(التشخيص)، و(التجسيـد)، و(المحـاكـاة) - فيهـا جماع الطـرق الإخـراجيـة للصـور البصرية؛ فمن البيّن أن الصـور التخييليـة والتشخيصيـة والتجسيدية تدور في فلك الخيـال الجمالي - حسب مصطلح (كانت)[3]، وفيها مكمن الإبـداع، في حين أن صور المحـاكاة تـدور في فلك المستوى المتـدني من الخيال، الذي يصفه (كولريدج)[4]. بالخيال الأول (PRIMARY IMAGINATION)، الذي يقف عند حدود إدراك العلائق الشبهية بين المظاهر الحسية دون النفاذ إلى ما وراءهـا من قيم وأسرار. فإذا كان لنـا أن نحكم على درجة الإبـداع في الشعر فإن في الموازنـة بين هـذين المستـويين من الخيـال لسبيـلاً إلى ذاك؛ فـرجحـان (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيـد) على (المحاكاة) في النص الشعـري دليل على رجحـان القيمـة الإبـداعيـة فيـه، وبضـد ذلك رجحـان (المحـاكـاة) على (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد).

---

(١) راجع: الفصل السابق: ٢٨٩ -.

(٢) انظر: سويف: ١٧٦ - ١٧٧.

(٣) انظر: Brett: P. 46

(٤) انظر: Vol. I: Chap. 13, P. 304-305

فإذا ما طُبق هذا المعيار، استبصارًا بخيالية الصور البصرية وما تدل عليه من إمكانات الإبداع الفني، ألفيت ـ بالعودة إلى ما رُصد من هذه الطرق الإخراجية وقياس نِسبها من مجموع أبيات الصور البصرية ـ لدى المبصرين على النحو التالي(١):

التخييل ـ المحاكاة ـ التشخيص ـ التجسيد

١١٪	١٠٪	٥٪	٢٪

في حين هي في صور العميان البصرية بهذا الترتيب(٢):

التخييل ـ التشخيص ـ التجسيد ـ المحاكاة

٣٠٪	٢٣٪	١٠٪	١٠٪

ومن هذا يظهر الفارق الكبير بينهما، لا من حيث التقارب بين الخيال الأول (المحاكاة) والخيال الثاني (التخييل) فحسب، بل أيضًا في كل سبيل من هذه السبل الإخراجية على حدة، وذلك بدرجة عالية الدلالة. وبناء عليه يحق للدارس استنتاج تفوق العميان على المبصرين في الإبداع التصويري البصري؛ وإلا فما دلالة أن تتضاعف النسب ـ أضعافًا مضاعفة في بعضها ـ في مختلف طرق التصوير؛ فيخيّلون أكثر من المبصرين للمخيّلات، ويشخّصون أكثر منهم المعاني المجردة، ويجسّدون أكثر منهم في ما يجسّد من المصورات؛ أي في ضروب الخيال كافة؛ مما ينبئ عن سعة الخيال وعظم نشاطه الإبداعي، وهم فوق ذلك يتعادلون مع المبصرين في نسبة المحاكاة.

---

(١) راجع: ٢٥٧ الفصل الثاني ـ الباب الثاني.
(٢) راجع: ١٤٤ الفصل الثالث ـ الباب الأول.

وإذا كـان الشعـر يعـرف بـالاستعمال الخاص للغة؛ بمجـافـاتـه عن اللغـة المتـداولـة في سـائر الكـلام[1]، فإن في مـؤشرات (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد) مـا يدل على أن صور العميان البصريـة أقرب إلى الكثافة الشعـرية بكثير من صـور المبصرين البصرية، ومن هنـاك فهي أكثف إبـداعًا من وجهـة النظر الفنية. ولكن أنّى يتم لهم ذلك؟.

ب ـ بين التمثل الثقافي والإبداع:

مصطلح (التمثل الثقافي) هنا يشمل: (الـواقع الحسي) إلى (الثقافة العلمية) النظريـة المكتسبة من القراءات والاطّـلاع، ليدل على عمـوم المعرفة الإنسـانية. غير أن الأعمى ينحصر تمثله الثقـافي، الداخل في التصويـر البصري، في حدود ثقافـة القراءة والاطّلاع غـالبًا دون الواقع الحسي؛ لامتنـاع التعويض الحسي عن البصر[2]، فضـلاً عن أن الأشخـاص الذين أصيبـوا بـالعمى في سن الخامسـة وقبلها لا يحتفظون بـالمقدرة على تصور تجاربهم وخبراتهم السابقة كـالذين أصيبوا به بعد تلك السن[3]، وشعراؤنا هؤلاء هم ممن ولـدوا عميانًا أو كفّت أبصارهم في هذه السن أو بعدها بقليل. وذلك ما ثبت أيضًا باستقراء صورهم البصرية؛ من اعتمادهـا بصفـة كليـة، أو شبه كليـة، على (التمثل الثقـافي) دون (الـواقع الحسي)[4]. وبـذا فإن تجاربهم الواقعيـة المتصلة بـالتصويـر البصري تضيق إلى أبعد الحدود أو تنعدم بالكلية؛ مما يجعـل لشخصياتهم وخبراتهم بالحياة طرائقها الخاصة المختلفة عن الآخرين من المبصرين.

---

(١) انظر: شولز ـ روبرت: البنيوية في الأدب. ترجمة/ حنا عبّود. ن. اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق: ١٩٨٤م: ٣٤.

(٢) راجع: الفصل السابق: ٢٩٤ ـ.

(٣) انظر: حمزة: ١١٩.

(٤) راجع: الفصل السابق: ٢٩٣ ـ ٢٩٤.

ومن تلك الخصوصيات الفيسيولوجيـة والسيكولوجية التي هُيِّئ لها الأعمى، والتي تسم شخصيتـه وتصوره، كـانت سعـة خيالـه المنفلت عن هيمنة الأطـر الحسية التي تأخذ بأعنة خيال المبصرين ـ فتنظّم حركته وتحدّد اتجاهاته، كما قد تشغلـه بالظـواهر عن البـواطن وبالأشكـال عن التأملات الاكتنـاهية ـ حيث التعـويل عند الأعمى على الإيحاءات الصـوتيـة المتحررة البكـر، مع فراغ ذهنـه لطول التأمل والتخيّل، كما دلت على ذلك الدراسـات النفسية من ميل العميان إلى أحلام اليقظة والتأملات الواسعة(١)، مع الرجوع إلى منابـع الذات الداخلية عوضًا عن مدركات الحس الخارجية في الإحساس وفي التعبير، ثم ما يغذي هذه الطبيعة لـديهم من اتجاه شغوف بقـراءات خاصـة ذات طابع خيـالي تأملي(٢)؛ لتتـداعم هذه العـوامل مجتمعـة في وسم شخصياتهم، ومن ثم نـاتجهم الأدبي، بميـاسم من تلك الخياليـة الواسعـة، ممـا تجسد في صـورهم البصرية في العلـو الظاهر في درجة (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد)؛ أي في مناشط الإبداع التصويري كلها.

وقد يكون من المفيد هنا التذكير بأمثلة على تلك الخيالية الإبداعية في شعرهم ـ ممـا سبق درسه. فمن ذلك، على سبيل المثال، تصويـر (بشار)(٣) الصحراء بقوله:

في كل هنّاقـة الأضواء مـوحشـة — يستركض الآلَ في مجهـولها الحَدَبُ
كأن في جـانبيهـا من تغـوّلها — بيضاء.. تحسِر أحيانًا.. وتنتقِبُ

---

(١) انظر: حمزة: ١١٠.
(٢) راجع: الفصل السابق: ٣١٦ ـ.
(٣) ١/ ٢٣١ ـ ٢٣٢، وراجع: ١٠٢ ـ ١١٧ الفصل الثاني ـ الباب الأول.

فلعل حرية خياله هي التي أرته في وحشة الصحراء ومواتها ومجاهلها السرابية هاته الحياة النابضة بالإغراء لغانية بيضاء «تحسر أحيانًا وتنتقب»، فأبدعت له هذه اللوحة المتماوجة بالرمز والإيحاء، تخرجه عن واقعية الصورة الإقناعية التي تخاطب الباصرة المباشرة إلى روضة نورانية للتجلّي الوجداني البكر. تخاطب روح الفن الأصيل في الإنسان. ولعله لو قد رأى الصحراء رأي العين ما تجلّى هذا التجلّي، لأنه قد لا يملك أن يناقض ما استقر في نفسه وخياله إلا بمقدار لا يبلغ به ما بلغ خياله المنعتق عن سيطرة الأشكال المرئية النافذ إلى عوالم الجمال الداخلي. وإذا كان هذا عن الصحراء، وهي الوحشة والهلاك، فكيف بما هو الحياة والجمال؛ إذ لا بد أن يكون في تصوّره أجمل مما هو عليه في الواقع، أو في تصوّر الشاعر المبصر؛ وذلك ما تجسد في هيام (بشار) بجمال المرأة؛ حتى إذا لم يجد من التعبير ما يبث به صورتها في نفسه ردد وصفها بـ«جنيّة»؛ لأنها كذلك حقًّا عنده:

حوراءُ إن نظرتْ إليـ ـكَ سقتكَ بالعينين خمرا
وكأن رجْعَ حديثها قِطع الرياض كُسين زهرا
وكأن تحت لسانها هاروت ينفُثُ فيه سِحرا
وتخال ما جمعت عليـ ـه ثيابها ذهباً وعِطرا
وكأنها بـرْد الشرا ب.. صفا.. ووافق منك فِطرا
جنيّة.. إنسيّة أو بين ذاك أجلّ أمْرا(١)

وقد أعرب (البردوني)، فيما سلف، عن تلك المنابع الجمالية الداخلية الثرة، وما يجد منها من تجدد تجوز به ما يعهده المبصرون(٢).

---

(١) ٤/٥٥ـ٥٦.

(٢) راجع: ١٨٦ ـ ١٨٧ الفصل الأول ـ الباب الثاني.

ومما يمكن التدليل بـه أيضًـا، على معالم تلك الطبيعـة المجنحة في الإبـداع الخيالي عنـد بقية الشعـراء العميان، لـوحات كقـول (العكوّك)[1] مثلاً يصور رحلة ليلية بالعيس:

٢٠ - كم دجـي ليلٍ عسفْـن بـــه ... يبتعثـــن الصبـــح مـــن كِسَرِهْ
٢١ - يتفـــرّى عـن منـاسمِهـا ... كتفـــرّي النـــارِ عـن شَرَرِهْ

أو قول (المعري)[2]:

١ - علّـــلاني فإن بِيضَ الأمانـــي ... فنيتْ.. والظـــلام ليس بفـــانِ
٣ - رب ليلٍ كأنـه الصبح في الحسـ ... ـن وإنْ كـان أسـودَ الطيلسـانِ
٤ - قـد ركضنـا فيـه إلى اللهـو لمّا ... وقَفَ النجـمُ وِقفـة الحيـرانِ
٦ - فكأني مـا قلتُ ـ والبـدر طفـلٌ ... وشبـــاب الظلماء في العُنفـــوانِ
٧ - ليلتي هذه.. عـروسٌ من الزنـ ... ـج عليهـا قـلائد من جُمانِ
٨ - هـرَبَ النومُ عـن جفونيَ فيهـا ... هَـرب الأمنِ عن فـؤاد الجبـانِ
٩ - وكأنّ الهلال يَهوى الثـريّـا ... فهما للـــوداع معتنقـــانِ
١٠ - قال صحبي، في لجتين من الحنـ ... ـدس والبيـدِ إذْ بـدا الفـرقـدانِ:
١١ - نحن غرقى فكيف ينقذنا نجـ ... ـمان في حَـومـة الـدجى غـرقـانِ

... إلخ.

أو قوله عن الإبل:

١٢ - تخيلتِ الصبـــاحَ مَعين مـــاءٍ ... فما صـــدقتْ ولا كـــذب العِيـــانُ
١٣ - فكـاد الفجـرُ تشربـه المطـايا ... وتُملأُ مِنـه أسقيـةٌ شِنـــانُ[3]

(١) ٦٧.
(٢) السقط: ٤٢٥ ـ ٤٣١.
(٣) م. ن: ١٨١ ـ ١٨٢.

أو قول (الحصري)[١]:

ـ عُقِص الظلام على الصباح ولم يكن .. لولا غدائره.. الظلامُ ليُعقَصا.
ـ شققتُ جيوب الدمع في الربع إذ عفا وناديت ربع الأنس: ما لك موحِشا.

أو قول (التطيلي)[٢]:

٤٠ - وأوقدوا ونجوم الليل قد خَمَدت في لجّ طامٍ من الصنّبر معتكرِ
٤١ - ألقى المراسيَ واشتدتْ غياطِلُهُ على ذُكاء فلم تطلُع ولم تَغُرِ
٤٢ - وأترعَ الوهْدَ من إزبادِ لُجّتهِ كالترس يثبت بين القوس والوترِ
٤٣ - فالأرض ملساءُ لا أمْتٌ ولا عِوَجٌ كنقطة من سراب القاعِ لم تَمُرِ

أو:

٣١ - ودونكَ كلّ مَوماةٍ فَياحٍ كأنّ نهارها قلبٌ حَزينُ
٣٢ - وَنَتْ فيها الرياحُ الهوج حتى كأنّ ظهورها العُليا بطونُ

أو:

٣٢ - مهامهُ فيحٌ ولَزباتٌ قُحَمْ
٣٣ - تُزبد فيها الشمس مما تضطرِمْ
٣٤ - وينبتُ الكلالُ فيها والسّأمْ

أو قول (البردوني)[٣] من قصيدة بعنوان «ابن سبيل»:

سارَ. والدرب ركامٌ من غباءِ كل شِبر فيه شيطانٌ بدائي
كان يرتدّ.. ويمضي مثلما تخبط الريحُ مضيقاً من عناءِ...

---

(١) 224, 389.
(٢) ٥١ ـ ٥٢، ٢١٠، ١٨٣.
(٣) مدينة الغد: ٣٣ ـ ٣٤.

المـمـــرات مغـــاراتٌ. . لها وثبــة الجنّ وإجفـــال الظبـــاءِ
وهنـاك الشهب غــربـان. . بـلا أعين، تجتــــاز غيماً لا نهائي
وهنـــا الشمس عجــوزٌ. . تحتسي ظلّهـــا، تصبـــو إلى تحديق راءِ
من دنـا مني؟. . وكـالطيف التـوى ونأى. . خلـف خيـالات التنـائي
من وراء التـــلّ عنّـــت غـابـــةٌ من أفـــاعٍ. . وكهـوفٌ من عُـــواءِ
وعيـــون. . كـــالمرايـــا. . لمعتْ في وجـــوه. . من رمـــادٍ وانحنـــاءِ

. . . إلخ.

وهكذا تمضي صـور العميان البصريـة، غالبًا، متسـامية في خيـالها إلى آفاق تجريدية رمزية وراء الطلاء الخارجي المباشر للمرئيات.

وبما أن الأعمى قد احتكم على هذه الطـاقة الخيالية الإبـداعية، مع اقتصاره على جانب واحـد من جانبي التمثل الثقافي، وهـو (الثقافة بالقـراءة والاطّلاع) دون (الثقـافة الحسيـة البصريـة)، فإن هـذا ليبعث على إعـادة النظر في الـدور الذي تـؤديه (التجربـة) في خيال الفنان وإبـداعه، وأي أبعـادها أمس بصميم التخيل والإبداع الفني.

ب ـ ١ ـ التجربة:

بالنظر إلى ما بين (التخييل) و(المحاكـاة) لدى العميان من الشقة، وما بينهما لدى المبصرين من اتصال حميم، يقدّر مـا في صور العميان البصرية من شطوط على قانون النقد العـربي القديم السائد في تقييد الخيال التصويـري؛ فبالرغم من أن صور العميـان البصرية لم تثر في ذلك النقـد ما أثارته صـور (أبي تمام) مثلاً ـ اللهم إلا من نحـو قـول (ابـن عمار القطـربلي ـ ٣١٩هـ): «(بشـار) أستـاذ المحـدثين الذي عنـه أخذوا، ومن بحـره اغترفـوا، وأثره اقتفـوا، يأتي من الخطأ

والإحالة بما يفوت الإحصاء، مع براعته في الشعر والخطب. . . »(١) (*) ـ بالرغم من ذلك فإن اتجاه العميان العام هذا إلى الاحتفال بصنوف التخيّل على حساب المحاكاة ليعدّ تحديًا لتلك المقولات النقدية التقليدية التي كانت تذهب إلى أن الصدق الواقعي هو صنو الجمال؛ لأن «الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له؛ ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل. . . »(٢)، وأن على الشاعر أن «يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته»(٣)، ويجب أن «ينسق الكلام صدقًا لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها فلسفيًا»(٤)، وأن «المطبوعين وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى. والقول في هذا قولهم»(٥)؛ لأن

---

(١) المرزباني: الموشح. وقف عليه/ محب الدين الخطيب. ط. (٢) المطبعة السلفية ـ القاهرة: ١٣٨٥هـ: ٢٢٧.

(*) وإن كان معظم هؤلاء الشعراء العميان متأخرًا عن قادة ذلك النقد، ولا سيما المتشددين منهم في مراعاة العلاقة بين التخيل والواقع، كـ (ابن طباطبا ـ ٣٢٢هـ) و(قدامة بن جعفر ـ ٣٣٧هـ) و(الآمدي ـ ٣٧٠هـ) و(العسكري أبي هلال ـ ٣٩٥هـ)، (وانظر: عباس ـ إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط. (٣) دار الثقافة ـ بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م: ١٣٣ ـ ١٤٦، ١٥٤ ـ ١٨٢، ١٨٩ ـ ٢١٤، ٣٥٥ ـ ٣٥٧). ذاك فضلاً عن أن المتقدمين من العميان، كـ (بشار) و(العكوّك)، كانوا متأثرين بذلك التيار الساري في الاحتفاء بالمحاكاة؛ فجاءت عند (بشار) في المرتبة الثانية بعد (التشخيص) متقدمة على (التخييل)، الذي جاء في المرتبة الثالثة، بينما كانت للمحاكاة الأولوية المطلقة في صور (العكوّك). (راجع: ١٤٤ الفصل الثالث ـ الباب الأول).

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر. تحقيق/ عبد العزيز بن ناصر المانع. ط. دار العلوم ـ الرياض: ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م: ٢٠.

(٣) م. ن: ٩.

(٤) م. ن: ٢١٦.

(٥) الآمدي: الموازنة. تحقيق/ السيد أحمد صقر. ط. دار المعارف بمصر: ١٣٨٠هـ=١٩٦١م: ١/ ٤٩٦.

«استعـارات العرب: المعنى لما ليس [هـو] له إذا كـان يقاربـه، أو يناسبـه، أو يشبهه في بعض أحـواله، أو كـان سببًا من أسبـابه»(١)، وأنه إذا «كـان قوم من الرواة يقولون: «أجود الشعر أكذبـه»، فلا والله، ما أجوده إلا أصدقه، إذا كان له من يلخّصه هذا التلخيص، ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب»(٢). وإذا كانوا يجيزون في الخيال الممتنع، وهو الذي يمكن تخيّله على وجه المبالغة، وإن لم يكن له وجود، فإنـه لا يجوز منه ما خرج عن حدّ الغلـوّ وعن طباع الشيء إلى ما لا يجوز أن يقع له(٣)، وأن من أركـان (عمود الشعـر العربي) إصـابة الـوصف والمقاربة في التشبيه(٤)، إضافة إلى مناسبة المستعار منه للمستعار له(٥)، وأن. .

عيـار المعنى: أن يعـرض على العقل الصحيح والفهم الثـاقب، فإذا انعطف عليـه جنبتـا القبـول والاصطفـاء، مستأنسًا بقـرائنه، خرج وافيًا، وإلا انتقص بمقـدار شوبه ووحشته. . . وعيـار المقاربـة في التشبيه: الفطنـة وحسن التقدير؛ فـأصدقه ما لا ينتقض عند العكـس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثـر من انفرادهما؛ ليبين وجه التشبيه بلا كلفـة. . . وعيار الاستعارة: الذهن والفطنـة. ومِـلاك الأمـر تقـريب التشبيـه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به. . . (٦).

---

(١) م. ن: ١/ ٢٥٠.
(٢) م. ن: ٢/ ٥٨.
(٣) انظر: قدامـة بن جعفر: نقـد الشعـر. تحقيق/ كمال مصطفى. ط. مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبـة المثنّى ـ بغداد: ١٩٦٣م: ٢٤٢ ـ ٢٤٣.
(٤) انظر: الجرجـاني: الـوسـاطـة: ٣٣ ـ ٣٤، والمرزوقـي: شرح ديـوان الحماسـة. نشره/ أحمد أمين، وعبدالسلام هارون. ط. (٢) لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة: ١٣٨٧هـ=١٩٦٧م: ١/ ٩.
(٥) انظر: المرزوقي: م. ن.
(٦) م. ن: ١/ ٩ ـ ١١.

غير أن من النقاد العرب القدماء من كانوا أرحب أكنافًا في النظرة إلى الخيال والإبداع، كـ (الصولي ـ ٣٣٥هـ)، و(المرتضى ـ ٤٣٦هـ)(١)، و(الجرجاني ـ عبد القاهر ـ ٤٧١هـ)، و(ابن خفاجة الأندلسي ـ ٥٣٣هـ)(٢). ومع هذا فستجد (عبد القاهر)(٣) يختار من (التخييل) ما كان شبيهًا بالحقيقة؛ لأن «ما كان العقل ناصره، والتحقيق شاهده، فهو العزيز جانبه».

وهكذا فإن أساليب العميان، الجامحة في التصوير البصري إلى الخيالية، تعد خروجًا عن جملة التيار المستبد بسياق الحركة النقدية القديمة، أو في نماذجها النقدية المتقدم ذكرها على الأقل.

أما في العصر الحديث فقد وقف بعض النقاد والدارسين من شعر (بشار) و(المعري) مواقف تمثل في غالبها أصداء لتلك النظرة القديمة إلى أهمية التجربة الحسية والصدق الواقعي في الفعل الإبداعي، بما ينبغي له من مسالمة العرف الواقع. فمن ذاك موقف (طه حسين)(٤) من (بشار)، حيث يصمه بأنه «كاذب دائمًا»، ومما استشهد به على هذا أنه «كان ضخمًا فاحش الضخامة، قويًّا شديد القوة، ثم لم يستح أن يقول:

إن في بردِيّ جسمًا ناحلاً لو توكأتِ عليه لانهدمْ

هو إذن ليس بالشاعر المخلص ولا الصادق حين يمدح، ولا حين يتغزل، ولا حين يرثي...». وكأنما الشعر بالضرورة ليس إلا صورة لنفس صاحبه

---

(١) انظر: أمالي المرتضى: ١/٦١٣، ٦٢٦، ٢/٩١.
(٢) وانظر: عباس: تاريخ النقد الأدبي: ١٤٩ ـ ١٥١، ٤١٩ ـ ٤٣٨، ٤٩٧ ـ ٤٩٩.
(٣) انظر: أسرار البلاغة: ٢٥١، وانظر: عباس: م.ن: ٤٣٥ ـ ٤٣٧.
(٤) انظر: حديث الأربعاء. ط. (١٣) دار المعارف ـ القاهرة: ١٩٨١م: ٢/٢٠١ ـ ٢٠٢.

وقصًّا لسيرته الـذاتية . هذا عمّا يمسّ من موقفه العلاقـة بين الإبداع والواقع ، كـافيك عمّا لا محل في هذا المقـام لـه من آراء نفسيـة مختلفة تعم كـامل شعـر (بشار) .

أما (المعـري) فقد حـرم ـ مـن وجهة نظـر (طه حسين)[1] ـ كحـال العميان جميعًا ، «التمتع بلـذة يكبرها الناس ، وجهله إيـاها يضاعف خطرهـا في نفسه ، فإنْ تعـاطَى صنـاعـة الشعر أو الـوصف فإن هـذا الحرمـان قـد استتبع ضعف خيالـه ، وحال بينه وبين مجاراة الشعـراء أو الواصفين فيما يتنافسـون فيه ، إلا أن يكون مقلدًا أو محتـذيا . . . » . ومثل أبي العلاء ـ كما يـرى ـ لا يتقن من الوصف مـا يحتـاج إلى الإبصار؛ فهـو إمـا مقلـد ناظـم أو مغترّ عرضـة للخطأ الشـائن والسخف الكثير؛ لأن الـوصف يقتضي أن يحدق الـواصف تحديقًـا يظهـره على دقـائق الموصـوف ، ورسم المبصر في نفسـه رسمًا يمس عواطفـه وخيـالـه ، وإنما إجادة الأعمى تكون في وصف الأشيـاء المعنوية . . .[2] . ويرى أن ما عرض له (المعري) من وصف إنما يـروي فيه وينسق تنسيقًا حسنًا ، ويمكن إرجـاع وصفه ذاك إلى مصادره ، لـو أمكن أن يدرس البـاحث من الأدب والعلم مـا درس أبو العلاء من غير أن يفوته منه شيء[3] . وهو في هذا يومئ إلى مشكلة (السرقات) التي ضخّمها بعض القدامى ، كـ (ابن أبي طاهر) و(ابن عمار القطربلي) و(بشر ابن يحيى النصيبي) و(مهلهل بن يمـوت) و(الحاتمي) و(ابن وكيع) و(العميدي)

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء : ١١٣ .

(٢) انظر: م . ن : ١٩٣ .

(٣) انظر: م . ن : ١٩٤ .

وغيرهم(١). مع أن الأصالة المطلقة أو الاستقلال التام في العمل الإبداعي ليس إلا من إدراك الجهال؛ فهو مستحيل وغير طبيعي(٢)، ولا تعارض بين (التناصّ) وخاصية الإبداع كما تقدم القول(٣)؛ حتى حمل هذا بعضًا على وصف الإبداع ـ بمعنى الكلمة الحقيقي ـ بأنه ليس سوى ضرب من الوهم(٤). فكُلٌّ إنما يأخذ من سالفيه، عن وعي أو عن غير وعي، ثم يعيد الإنتاج في ثوب قشيب. ولعل هذا هو عين ما عناه (الجاحظ)(٥) بمقولته المشهورة: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، و[المدنيّ]. . . فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير». وإن أُخرج كلامه مخرج المفاضلة بين اللفظ والمعنى.

والمتتبع لكثير من آراء العرب القدامى من النقاد يجدها لا تعبأ بما يسمى بالسرقات أو مشابهة شعر المتأخر المتقدم؛ حتى إن (الجرجاني)(٦) ليقول في من يتهمون الشاعر المحدث بالسرقة: «فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان. ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلَده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن!». ثم يقول: «ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبًا مبتدعًا، ونظْم بيت يحسبه فردًا مخترعًا، ثم

---

(١) انظر: الجرجاني: الوساطة: ٢٠٩ ـ ٢١٥، وابن يموت ـ مهلهل: سرقات أبي نواس. تحقيق/ محمد مصطفى هدارة. ط. دار الفكر العربي ـ القاهرة: ١٩٥٧م، وعباس: تاريخ النقد الأدبي: ٢٥٣ـ، ٢٩٤ ـ ، ٣٧٧ـ.

(٢) وانظر: هلال: ٣٢٥، وراجع: ٢٨٩ ـ ٢٩٠ الفصل السابق.

(٣) راجع: ٣٢٧ـ٣٢٨.

(٤) انظر: خزندار ـ عابد: الإبداع. ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٨٨م: ٦٣ ـ.

(٥) الحيوان: ٣/ ١٣١ ـ ١٣٢.

(٦) الوساطة: ٥٢، ٢١٥.

تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغض من حسنه؛ ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري، بتّ الحكم على شاعر بالسرقة».

وكان (الأمدي)(١) قبله يقول: «وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرّجه من مساوي هذين الشاعرين؛ لأنني قدّمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء، وخاصة المتأخرين؛ إذ كان هذا بابًا [ما] تعرى منه متقدم ولا متأخر». وهذا (ابن رشيق)(٢) يقول:

> ***والذي أعتقده وأقول به أنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعرًا في وزن ما وقافية ما، وكان لمن قبله من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الرويّ، وأراد المتأخر معنى بعينه فأخذ في نظمه، أن الوزن يحضره والقافية تضطره وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته وإن لم يكن سمعه قطّ.***

ويذكر بعض تجاربه هو وما يتفق أحيانًا من توارده مع غيره على المعاني نفسها، يقول: «حتى أتهم نفسي فيما أعلم ويعلم الناس أني سبقته إليه علم ضرورة ويَحْصُرُه التاريخ»(٣). وقد عرض ما يمكن للشاعر الحاذق الفطن من (التلفيق) بين المعاني المتقاربة ليستخرج منها معنى يكون له اختراعا، «ولم أر ذلك أكثر منه في شعر (أبي الطيّب) و(أبي العلاء المعري) فإنهما بلغا فيه كل

---

(١) ٢٩١/١/١.

(٢) قراضة الذهب في نقد أشعار العرب. تحقيق / الشاذلي بو يحيى. ط. الشركة التونسية للتوزيع - تونس: ١٩٧٢م: ٨٦.

(٣) م. ن: ١٠١.

غـايـة ولَطُفـا كل لطف»[1]، مع أن (المعـري) عنـده «شـاعـر العصر بـلا مدافعة»[2]. وليست السرقة كذلك أمرًا أساسًا في نقد (الجرجاني عبد القاهر)، ولا عند (حازم القرطاجني)[3].

ثم ذهب (طه حسين)[4] يحلل قصيدة (المعري) التي مطلعها:

علّـــلاني فإن بيض الأمـــاني ... فنيتْ والظـــلامُ ليس بفـــانِ

آخـذًا على الشاعـر، كذلك، أنـه يتناول مـا كان مطـروقًا من المعـاني، فحين يقول:

رب ليل كأنه الصبـح في الحسـ ... ـن وإن كان أسـود الطيلسـانِ

فلم يزد ـ وفق طه حسين ـ على أن «... لفّعـه بطيلسان أسود، كثيرًا ما لفّعه به الناس من قبل». وإذا قال:

قد ركضنـا فيه إلى اللهـو لـمّـا ... وقـف النجم وقفـــة الحيرانِ

فليس في ذلك عنـده إلا أنـه «وقف الثـريـا مـوقف الحيران، وليس في ذلك إلا الدلالة على طول الليل، والمطابقة بين الركض والوقوف». ثم إذا قال:

ليلتي هـذه عـروس مـن الـزنـ ... ـج عليهـا قلائـد من جمـانِ

فإن «تشبيه الليل بـالزنجي، والنجوم بـالدر، قديم مطروق، قـد اتخذه الشعراء معنى شـائعًـا يبـذلـونه ويصرفـونـه في أغـراضهم. فليس لأبي العـلاء في هـذا

---

(١) م. ن: ١٠٦.

(٢) م. ن: ١١٦.

(٣) انظر: عباس: تاريخ النقد الأدبي: ٤٣٨، ٥٥٥.

(٤) انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء: ١٩٥.

التشبيه، إلا جعله الليلـة عروسًا قد لبست من النجـوم قلائد من جمان». ومثل هذا النقد لا يفضي إلى شيء أكثر من وضع الشاعـر في سباق مع تراثه، فإن وقع على معنى قد سبق إليـه جُرّد عن كل فضيلة، بل اتهم بالتلصص على سـالفيه، دونما التفـات إلى خواصّ إبـداعيـة أخرى تكـون لـه، بل دونما ربط بين تحولات النص في سياقات الشاعر الخاصة. فقـد تقدم كيف أن مثل هذه الصور الليلية تندرج عنـد (المعري)، كما تندرج عند غيره من العميـان، في نمط رمزي ينتظم صوره ويمنحها الاستقلاليـة في التعبير عن ذات نفسه، أيًّا ما تكن تلك الملامح السلفية فيها[1]. وفي هذا الاجترار المنهجي من النقد يـرى (طه حسين)[2] أن بيت (المعـري) الأخير «إن حسن وقعـه على السمع، وعـذبت ألفـاظـه على اللسان، ولم تنب صـورته الظاهـرة عن الخيال، فهـو شديد النبـوّ عن الحقيقة، بعيد مـا بينه وبينهـا من الأمد. . .». وأيّ جمال إبـداعي في بيت (المعري) ذاك يتأتى من سوى هذا النبوّ عن الحقيقة؟!. وكذا كلامه على قول الشاعر:

وكأن الهلال يهوى الثـريـا ... فهما للـــوداع معتنقـــانِ

وسهيل كوجنة الحِب في اللو ... ن وقلب المحب في الخفقـانِ

منحيًا عليـه بُعده عن الـواقع، وتقليده، واعتماده على الأسـاطير؛ «فله التنسيق ولغيره الاختراع والإيجاد»، مع ما في هـذه القصيدة، في رأيه، من إتقـان لوصف المعاني المجردة[3].

إنْ تلك إلا أثارة من النظـر التقليدي للعـلاقة بين الإبداع وحقـائق الواقع في بعض النقد العـربي قديمه والحديث. لا نكران في هذا لما في شعـر (المعري) من

---

(١) راجع: ٨٩ ـ الفصل الثاني ـ الباب الأول.
(٢) م. ن: ١٩٥ ـ ١٩٦.
(٣) انظر: م. ن: ١٩٧ ـ ١٩٨.

التقليد، ولكن هذا إذا صح على (الدرعيات) مثلاً ـ التي كان الشاعر، حقًّا كما يقول (طه حسين)(١): «لا يزيد عن اختراع الأساليب المختلفة، لنظم ما حفظ من وصف الشعراء للدروع» ـ فهو لا يصح على عموم ما في شعره من وصف؛ و(المعري) كان يعي حقيقة النص الشعري من سواه من النظم؛ فلم يُرِد من الدرعيات سوى استعراض المهارة اللغوية وترويض ملكته على القول، كما لم يشأ من اللزوميات سوى إبانة الحق؛ فاعتذر عن لزوم ما لا يلزم في القوافي، وأضاف إلى ذاك اعتذارًا عمّا في الديوان ممّا لا يليق بطبيعة الشعر(٢).

غير أن كثيرًا من تلكم الآراء حول شعر العميان، إنما يصدر عن فرضية مسبقة أيضًا من أن هؤلاء الشعراء، بما أنهم يفتقدون حاسة البصر، فلا سبيل لهم إذن إلى التصوير البصري، ولا سيما عندما يلح مطلب المحاكاة العينية للواقع شكلاً وروحًا على ذهن الناقد. ولئن كان مثل (طه حسين) مؤهلاً أكثر من غيره لإدراك ما يملكه الأعمى من قدرات على التصور والتعبير، إلا أنه كان ـ إلى تأثره هذا بوجهة النقد التقليدي في النظر إلى الإبداع ـ يكتب تحت وطأة طور من أطوار حياته، هو طور ما قبل تعرفه على ذلك «الصوت العذب» الذي أخرجه عن عزلته إلى عالم وليد؛ أي حيث كانت تصل به الحيرة ـ كما قال ـ إلى إنكار نفسه والشك في وجوده(٣).

وعلى هذا المنوال، يفرغ (المازني)(٤) إلى أن «الخيال إنما يحلّق بجناحين من الحقيقة لا من الوهم»، وعندما يقول (بشار):

---

(١) م.ن: ٢٠٢.

(٢) انظر: لزوم ما لا يلزم (بشرح/ طه حسين): ١/ ٣٩، ٥١.

(٣) انظر: الأيام: ٣/ ١١٤ ـ ١١٥، وراجع: ٣١٣ ـ ٣١٤ الفصل السابق.

(٤) بشار بن برد. ط. دار إحياء الكتب العربية ـ مصر: ١٩٤٤م: ٦٢.

«فكيف صـورت؟ ، وهل تكـون الصورة الحاصلـة ــ إذا كانت ثَـم صورة ــ إلا ملتـاثـة مـا دامت بغير ألـوان وسمات؟ وهل يمكن أن يتجـاوز الأمـرُ فيهـا الإحساسَ العـام ما دام لَيْس عنده مـا يقيس عليه أو يؤلف منـه الصورة؟»(١) .

ولا غرو فقد شهد له (بشار) نفسه بذلك حينما قال :

قالـوا : «بمن لا ترى تهذي» ، فقلت لهم : «الأذن كـالعين تـوفي القلبَ مـا كـانـا»

«وتأمل قولـه : إن الناس نسبـوه إلى «الهذيان» بمن لا يـرى . وما أرى أصلح أو أدق من هـذا اللفظ ولا أحق منه بمـوضعـه ، فما هو إلا ضرب من الهَذيـان مهما أوّلته ، وإلا لغطٌ بما ليس مـدركًا على وجه صحيح ، أو على الوجـه الذي يفهمه البصراء»(٢) . فلم يـر (المازني) في البيت إلا كلمـة «تهذي» ، فأغفلتـه عن رد (بشار) في عجز البيت : «الأذن كـالعين توفي القلب ما كانا» . ثم هـو قد قال : «**بمن لا تـرى تهذي**» ؛ أي : تلهج كـالمجنـون بعشقـه . ولكن أنّـى يـرى وراء الصورة الفنية ــ إن خالفت ما يفهمه البصراء ـ غير هذيـانٍ ، ناقدٌ يقف في فهم الألفـاظ الشعـرية عنـد حـدود التـدقيق والتحقيق؟! ، أو مَن لا يمنح الخيـال سوى جناحين منِ الحقيقة ، إذا استبدل بهما الشاعر جناحين مستعارين مما وراء الحقيقـة ، عَدّ شعـره وهمًا والتياثًـا وهـذيانـا . ثم انظـر إليه كيف يأتي على قـول (بشار) :

وكأن رجع حـديثهـا قِطَع الرياض كُسين زهرا

(١) م . ن : ٦٣ .
(٢) م . ن : ٦٢ ـ ٦٣ .

ليقول: «أولى به أن يكون تشبيهًا لأنفاسها وطيبها، وإن كان مقبولاً بمعنى أن نسيم الرياض ينعش الجسم ويحيي النفس، فما لمثل بشار قدرة على إفادة المتعة بالرياض إلا بأرجها، وهي بغير ذلك سواء والصحراء»[١]. وقد تقدم أن هذه الصورة إنما هي شذرة من نمط بشّاري طويل يرمز إلى نوازع الشاعر الجنسية. ولكنها جناية التجزئة في درس الشعر بعد جناية دفع الشعر عن طبيعته إلى التحقيق والتدقيق الواقعي. مع أن المدارس الواقعية نفسها لم تكن لتفرض على الخيال المبدع مظاهر الواقع ومادياته بل إيحاءاته ورموزه[٢].

هذا ما ينتج عن حصر نطاق تجربة المبدع في التجربة الحسية الواقعية، ثم حصر أهمية التجربة الحسية الواقعية، بدورها، في المظاهر الخارجية والأشكال. مع أن هنالك تجارب متعددة ومتنوعة، قد تكون في الفن أغنى من التجربة الشخصية - ولا سيما في جانبها الحسي - فمنها: التجارب التاريخية، والتجارب الأسطورية، والتجارب الخيالية المحض[٣]. ثم هنالك ما قد يتنامى إلى اللاوعي الفني من تجارب بدائية تشكل نماذج رئيسة شائعة تمثل جزءًا من بنية النفس الموروثة، تتبدى عفويًا في كل زمان ومكان، في أشكال لا تحدد بمضامينها بل هي قابلة للتحول والتطور من خبرة شعورية إلى أخرى[٤].

ومن هنا فالنفس الإنسانية ثرية بمصادر الطاقة الإبداعية، وليست عالة على التجارب الحسية فقط. ثم هي عقب ذلك لا تنتفع في إبداعها من التجارب جميعها بقضها وقضيضها، ولكن بما يكون منها ذا دلالة رمزية، بل

---

(١) م.ن: ٦٨.

(٢) وانظر: هلال: ٤٣٥ -.

(٣) انظر: مندور: الأدب ومذاهبه: ٩ -.

(٤) انظر: يونج: ٣٠٠.

بتلك الدلالة الرمزية فيها نفسها[1].

أضف إلى كل هـذا أن ميزة العبقـري أصلاً قـوة الخيال؛ فهو قلما يقـف عند حـدود الـواقع الحاضرة. ولقـد لاحظ (هانـزسـاكس): «أن الصبى الموهـوب، الـذي سوف يكـون عبقـريًا، يكشف في سلـوكه عـن ابتعاد واضح عن الـواقع العملي، ويتفق مع هذه الميـزة بالضبط ما يروى عن بعض الفنـانين العباقرة من شيـوع ظاهـرة الصـور الخيـالية لـديهم، وهي القـريبـة من الصـور الارتسامـية (Eidetic images) عند الأطفال»[2]؛ ذلك «أن العلاقة بين التهـويم والواقع عند العبقري تتضمن ازدياد جانب التهويم»[3]. فكيف بالشاعر، الذي تتركز عبقريتـه أساسًـا على هذا الاتجاه الخيـالي؟!. لذا فإن الشـاعر عنـدما يعبر عن الواقع، على نحـو ما، فهو إنما يصف حقيقة ما يـراه؛ لأنْ «ليس على الفنان أن يجمّل الطبيعة، بل عليـه أن يشهدهـا»؛ فعاطفته هي التـي تكيّف الطبيعة من حوله، فتريه إياها كما يرسمها[4].

فكم من الخطأ يـرتكب إذن في محاسبـة المبدع تحت شعـار الصـدق!. إن الشاعـر ليعيش أحلامه وخيالاتـه لحظة الإبداع؛ فليس إذ ذاك يـرى في الصورة واقعين، حقيقيًا وخيـاليًا، بل هو واقـع واحد تمليه عليـه تجليات الإلهام. وعلى هذا، فإن عـلاقات الاستعارة، وكـذا المجاز كله، لا تقـوم إلا في ذهن البلاغيّ حينما يتبسّط في تعقّلها وتقـريبها إلى الناشئة، غير أنها ليست كـذاك في حقيقتها عند الشاعـر الأصيل، ولم تخطر على خلده قط حـالةَ الممارسة الفنية؛ فـلا ثنائية

---

(١) وانظر: ناصف: الصورة الأدبية: ٣٣.

(٢) سويف: ٣٢٠.

(٣) م.ن: ٣٣٥.

(٤) انظر: م.ن: ٢٩٩ عن:
Robin, A. "L'Art Entretiens Re'unis Par Paul Gsell" Lausanne; Mermod. 1946.

لـديه بين المجـاز والحقيقـة، ولا اقتضاء في ذهنـه لمشبـه محذوف أقيم المشبه بـه مقامه استعارة أو أتي بشيء من لوازمه تكنية وتخييلا. . .»[1].

ب - ٢ - الذاكرة:

إن مهمة الذاكـرة تكمن في جـذر العبقريـة الإبداعيـــة، بما تبعثه مما يسمى بـ (التجـارب الخصبـة) في لحظات الإلهام. ويشرح (الـدكتـور سـويف)[2]. التجربة الخصبة للشاعر بأنها: «التي تقع للأنا وتثير آثار تجربة مشابهة [قديمة من حيث موقعها من الأنا».

بيد أن من الـذكريات نـوعًا صريحًا مشعورًا بـه، كما يصفها الشاعـر المعاصر (أودن Auden)، ومنهـا ما يكـون خفيًّـا لا شعوريًّـا[3]. وتقـدم أن هذا النـوع الأخير من الذكرى الخفية، التي فقدت وضـوحها وتميزها، هي التي تمنح الجمال سحره الغامض وهالته التعبيرية الجذابة[4]، وهي كذلك ما يمد الإبداع بأخذه وفتنتـه؛ لما تثيره في النفس من دهش المشاركـة في جـوّ يشبه الـوجدان الإنسـاني العام.

وهـذا يحيل إلى مصادر الـذاكرة ومنـابعهـا؛ فمن الذاكـرة طبقة شخصيـة، تنقسم إلى طبقات، فمنها: ما يكـون صريحًا مشعورًا به، طبق وصف (أودن)، ومنها مـا يكون خفيًّـا غائرًا في تـلافيف النفس الداخليـة. ومنها طبقـة مشتركة تكون مـوروثة عن التجـربة الإنسـانية، وهي بـدورها طبقـات، منها: القَبَليّ،

---

(١) وانظر: م.ن: ٣٠٠، وعصفور: ٤٢٢ـ٤٢٣.

(٢) ٢٨١.

(٣) انظر: م.ن.

(٤) راجع: ٢٧٦.

والسُّلاليّ، والإنسانيّ العام. وهي مخزن للرموز الدفينة في اللا وعي الجمعي، تمتد إليه بصيرة الشاعر أكثر من غيره، فيحرر الفن من قيود الزمن الراهن إلى مستوى الخلود الإنساني الأسمى(١).

والذاكرة الفنية لا تكدس التجارب في سيرورة الحياة، لكنها تنتخب منها ما كانت له دلالته؛ فهي ــ كما تسميها (كارولاين سبيرجن Caroline Spurgeon)(٢): «آلة انتخاب (غِربال)»؛ لأن التجارب ليست سواء في قيمتها للفن؛ من حيث هو يلح على الدلالة الرمزية في التجارب لا على التجارب ذاتها، مثلما هو شأنه الأصيل في كل أمر؛ مخلّفًا وراءه أعدادًا هائلة من الذكريات، تبقى في مخزن الذاكرة العام، لعدم أهليتها أو لفقرها في دواعي تظهير الصور الفنية.

ويتبدى من هذا مدى أهمية الذاكرة للشاعر، فهي في الحقيقة مادة الخيال نفسه الذي هو صنيعة من صنائعها، وليس من شاعر كبير لم يؤت ذاكرة قوية(٣). ولكن عمل الذاكرة قاصر بدون ملكة التخيل الخلاق؛ ذلك أن الذاكرة التي تحفظ وتبعث الماضي من جديد، في حاجة، كيما تستحيل فنًّا، إلى ملكة العبقري التي تستنبط منها أنجب مدخراتها في عمق مغازيه الإنسانية العامة(٤).

وقد أتى، قبلُ، أن قوة الذاكرة عند العميان مَثَل يضرب وتلتمس وراءه العلل. فأما الذكريات الحسية منها فتكون، عند من حظوا بها من الأضراء،

---

(١) وانظر: ناصف: الصورة الأدبية: ١٨١.

(٢) انظر: Shakespeare's Imagery and what it tells us. Cambridge University Press, 1979: P. 12.

(٣) وانظر: ناصف: م. ن: ٣١.

(٤) انظر: هيجل: المدخل إلى علم الجمال: ٨١.

مضطربة غامضة، لكنها مع هذا قد تملك تأثيرًا إيحائيًّا عظيمًا على خيالهم وإبداعهم؛ يدل على ذلك ما أفضى به (البردوني): من أن الألوان تتخلّق لديه في ضوء ما عرف قبل العمى وما يتوارد عليه منه من ذكريات غائرة في النفس، حتى لتعمّ بألوانها الربيْعية الزاهية مختلف المعاني حسية ومجردة.. ألوانًا - كما يرى - أجدّ وأغنى من مكرور الألوان المرئية[1]. ويمكن الإضافة أن هذه الذكريات تحتفظ عنده بالحس الطفولي الصافي قبل أن ترين عليه غشاويّ العادة والإلف. كما يدل على ذلك أيضًا ما يصفه (طه حسين)[2] من ذكريات صباه وما كان لها من تأثير على خياله، بالرغم من اضطرابها وغموضها.

أما الصنف الآخر من الذكريات فهو ذكريات المقروآت والنصوص التي حفظوها. وعليها تتركز حوافظهم لما تمدهم به من المعلومات.. يبتنون منها عالمهم الخاص. وتلك المحفوظات تغذي الخيال والإبداع لديهم من جهتين أساسين: معرفة الأشياء وصفاتها، وتنمية (الحس الجمالي النَّصّي). وذلك ما انعكس لديهم في كثافة تقنية (التناص) بدرجة خاصة.

فلئن كان العميان إذن قد حرموا أصنافًا من الذكريات، فإنما هي تلك الذكريات الأقل شأنًا فيما يتطلبه الإبداع الشعري، على حين يظهرون على مناجم أغنى بالذكريات الطفولية السخية بالإيحاء، والذكريات الجمعية، التي لعلها - لخصوصية طبيعتهم التوحّدية الاستبصارية بالداخل - أفضى إليهم بمكنوناتها من شعراء المبصرين. وفوق هذا وذاك، ذكريات الأصوات التي يعيشون في عالمها، نصية وغير نصية، بما هي عليه لديهم من ماهية خاصة..

---

(١) راجع نصه: ١٨٦ - ١٨٧ الفصل الأول - الباب الثاني.

(٢) انظر: الأيام: ١/ ٤.

فطريـة الإيحاء، عظيمة الأثر في فن صوتيّ، هـو الشعر. مع ما لا بد من تـذكره من أن قيمة الفن عمومًا في تعبيره الـرامز لا في تحديقه في قسمات الأشياء كما هي في الواقع الحسيّ.

ب ـ ٣ ـ العامل النفسي:

فيما سبق من الدراسـة إلماحات متفرقة إلى بعض الطبـائع النفسية التي تخالج العميان، ومـا قد يكـون لها من آثار على شخصيـاتهم وإبداعهـم. وهنا جـولة موجـزة في أهم مـا أشار إليه علماء النفـس من آثار فقـد البصر النفسية، ممـا قد يكون له تأثير على خيال الأعمى وإبداعه.

إن الفراغ الـذي يتركه فقدان البصر في بناء الشخصيـة، والحالة التي يولّـدها في النفس، تتوازى مع مكـانته والدور الـذي يؤديه في حياة الإنسـان. ومن أبرز آثار العمى على صاحبه فصله إياه عن البيئة التي يعيش فيها، مما يؤثر على نموه النفسي إلى حـد بعيد؛ ذلك أن الأعمى عـاجز عن السيطـرة على البيئة المحيطـة بـه؛ فينجم عن هذا خـوفه من مـلاحظـة الآخرين لـه؛ لأنه يشعـر بأنهم دائمًا يراقبونه، مما يجعله قلقًا متحرجًا، ويعرضه للإجهاد العصبي والتخوّف والشعور بفقـدان الأمن، وهــذا يـؤثـر على صحتــه النفسيـة بما يحدثـه من التــوتـر أو الوجدانية(١). يصف هذا (طه حسين)(٢) في نفسه حين يقول:

> **يزيـد في بؤسـه وحزنـه أنه لا يستطيع حتى أن يتحـرك من مجلسه، وأن يخطو هذه الخطـوات القليلة التي تمكنه من أن يبلغ باب الغـرفة... فقد كان حفظ هذه الطـريق، وكان يستطيع أن يقطعهـا متمهــلاً مستأنيًـا، ولكن لأنه كان**

---

(١) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٤١ ـ ١٤٢، ١٥٢ ـ ١٥٣.
(٢) الأيام: ٢/ ٣٤ ـ ٣٥.

يستحي أن يفجأه أحد المارة فيراه وهو يسعى متمهلاً مضطرب الخطى. . . وكان كل شيء أهون على الصبي من أن يفجأه أخوه وهو يسعى مضطربًا حائرًا، فيسأله: ما خطبك؟ وإلى أين تريد؟ فكان إذن يرى الخير كل الخير في أن يبقى في مكانه ويؤثر العافية، ويردد في نفسه تلك الحسرات اللاذعة التي كان يجدها.

وإذ تجمعه بالآخرين مائدة الطعام، فهو. .

في أثناء هذه المعركة الضاحكة خجل وجل، مضطرب النفس. . مضطرب حركة اليد، لا يحسن أن يقتطع لقمته، ولا يحسن أن يغمسها في الطبق، ولا يحسن أن يبلغ بها فمه. يخيّل إلى نفسه أن عيون القوم جميعًا تلحظه، وأن عين الشيخ خاصة ترمقه في خفية، فيزيده هذا اضطرابًا، وإذا يده ترتعش، وإذا بالمرق يتقاطر على ثوبه، وهو يعرف ذلك ويألم له ولا يحسن أن يتقيه. وأكبر الظن، بل المحقق، أن القوم كانوا في شغل عنه بأنفسهم. وآية ذلك أنهم يفكرون فيه ويلتفتون إليه ويحرّضونه على أن يأكل ويقدمون إليه ما لا تبلغه يده، فلا يزيده ذلك إلا اضطرابًا واختلاطًا، وإذا هذه المعركة الضاحكة مصدر ألم لنفسه وحزن لقلبه، وكانت خليقة أن تسره وأن تضحكه(١).

ويتأثر فاقد البصر بالخوف أكثر مما لو كان بصره سليماً؛ لأن مخيلته مشوشة مليئة بالأشياء المجهولة، وتتبدى مخاوفه تلك عند سماعه صوتًا لا يعرف مصدره(٢) (*).

---

(١) م. ن: ٢/ ٥١ ـ ٥٢.

(٢) انظر: ستيرن، وكاستنديك: ١١٤.

(*) وانظر ما يصفه (طه حسين: الأيام: ١/ ٧ ـ)، مما كانت تسببه له الأصوات في طفولته من أرق، وكيف أنه بعد ذاك في صباه كان يسمع للظلمة صوتًا غليظًا يملؤه روعا. (انظر: م. ن: ٢/ ٣٨ ـ ٣٩)، و(راجع: ٣١٢ الفصل السابق).

وأشـد العمى تأثيرًا على صـاحبـه مـا يحدث فجأة، أو يحدث بعـد إبصـار؛ فالعمى المفاجئ يحدث صدمة عنيفـة، يحس نحوها الأعمى الشعور نفسه لدى جمهور النـاس إزاء المصابين بـالعمى؛ فيتجسم له عجـزه ومأساتـه وقصوره من الناحية الاقتصـادية والعملية، كما أنه يشعـر بخوف من الظلام، وربما نتج عن هذه الأوهام التي تنتابه انطواء وتبلد انفعالي شـديد، وقد تنتابه أفكار تتجه نحو الانتحار[١].

وتظل مشاعر الأعمى تنغص عليه حياته مهما تحسنت أحواله البيئية أو علت مكانته الاجتماعيـة؛ لأنه يبقى حاملاً «ينبوعًـا من ينابيع الشقاء لا سبيل إلى أن يغيض أو ينضب إلا يوم يغيض ينبـوع حياتـه نفسها»[٢]، فـ«أثر هـذه المصيبة من الحزن عظيم، يلزم صاحبـه في جميع أطوار حياته لا يفـارقه ولا يعدوه. ذلك لأنه يـذكر بصره كلما عرضت له حـاجة، وكلما نالـه من الناس خير أو شر، بل كلما لقيهم في مجمع عـام أو خاص»[٣]، ومـا ينفك يعـاني صراعه الـداخلي إلى حين يلفظ آخر أنفاسه:

- *«إنهم يريدون بي شرًا.. هناك أناس أشرار!»*

- *«من الـذي يـريـد بك الشر يـا صغيري؟ من هـو الشرير؟»*

- *«كل الناس..»*

- *«حتى أنا؟..»*

---

(١) انظر: حمزة: ١١٩، وراجع: ١٩٤ـ١٩٥ الفصل الأول ـ الباب الثاني.

(٢) طه حسين: الأيام: ٣/ ٩٥.

(٣) م.ن: تجديد ذكرى أبي العلاء: ١١٢.

- *«لا . . ليس أنت . . . أية حماقة؟! هل يمكن أن نجعل من الأعمى قائد سفينة؟!»* (١).

ولقد بينت بعض الاختبارات التي أجريت على التوافق الشخصي والاجتماعي، انخفاض توافق العميان شخصيًّا واجتماعيًّا عن أمثالهم من المبصرين. وظهر كذلك أن توافق الإناث أحسن من توافق الذكور(٢)، على أنهن قد أظهرن في اختبار آخر ميلاً أكثر من الذكور إلى الانطواء. واستنتج من ذلك أن الفروق التي أظهرتها الدراسة في الانطواء والانبساط ترجع أساسًا إلى العمى، والجنس، ووضع العميان الاجتماعي(٣). وأيًّا ما يكن فقد رصدت من أنواع الاستجابات السلوكية عند العميان خمسة مظاهر سلوكية، هي:

- التعويضي العادي أو الزائد.
- الإنكاري؛ أي إنكار العاهة.
- الدفاعي (التبرير والإسقاط).
- الانطوائي.
- عدم التكيّف.

وتعد الأربعة الأولى مظاهر تكيف إلى الحسن أو السيئ، لكن بعضها قد لا يكون مقبولاً اجتماعيًّا، ولا سيما الميل إلى الانطواء. ويتمثل الانطواء في مظاهر من الانعزال والتوحّد، وأحلام اليقظة والتأملات الواسعة، والرغبة في مقابلة

---

(١) طه حسين ـ سوزان: معك. ترجمة/ بدر الدين عرودكي، مراجعة/ محمود أمين العالم. ط. دار المعارف ـ القاهرة: ١٩٧٩م: ١١ ـ ١٢.
(٢) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٤٥.
(٣) انظر: م. ن: ١٤٩.

العميـان والتنـافس معهم. أما عـدم التكيف فيتبين في التركـز الـزائد عن الحد حول الذات، وعدم الاستقرار العاطفي، والعصبية، وكثرة القلق[1].

وبما أن الشخصية هي مزيـج من العوامل النفسية الفرديـة والعوامل البيئية، فإن شخصية الأعمى تتشكل بطريقة خاصة تختلف عن الآخرين، وتتأثر نتيجة لذاك الاختلاف. ومع هذا فإن الاستفتاءات أظهـرت لدى المعوقين بصريًّا مدى واسعًا من الاتجاه إلى أن الاضطرابات الانفعـالية وسوء التوافق النفسي إنما تحدث في الغالب نتيجة للظروف البيئية والاتجاهـات الاجتماعية، أكثر مما تحدث نتيجة للعجـز البصري نفسه. وليـس للعمى أثر كبير في تكـوين الطفل وتطـوره مثلما للخـوف والحرمان والأسى النـاتج عن شعـور الوالـدين[2]. وتنفي الـدراسات النفسية أي افتراض أن العمى بـذاته يمكن أن يعـد سببًا متحكمًا في انحـرافات السلوك[3].

وبعد هذه اللمحـات الوصفية العامة والسريعـة عن الوضع النفسي للعميان يأتي السـؤال عما يمكن أن يكـون من تلك الأمـزجـة النفسيـة ذا تأثير في عمليـة التخيل والإبداع.

لقد رأينا كيف كان تأثير حيـاة العميان الخاصة على أنماط صورهم البصرية، وأهمهـا نمطا (الظـلام) و(المرأة)، ثم مـا كـان من صلة بين طبـائعهم النفسيـة والـوحـدة المركزيـة لنظـام تصـويـرهم البصري (وحـدة التوحش)، بـركنيهـا: التشاؤمي والخيالي. ولكنا قد تبينا مسـارب أخرى، تتداخل مع الطبيعة النفسية

---

(١) انظر: حمزة: ١١٠.
(٢) انظر: م.ن: ١٠٩.
(٣) انظر: عبد الغفار، والشيخ: ١٤٥.

لتفعيل الموهبة، وتنمية طاقاتها على التخيل والإبداع، وتكييف الناتج الإبداعي من بعد. ومن أهمها تلك الطبيعة المتميزة لعلاقاتهم باللغة، والأُطُر الثقافية الموجِّهة لإبداعهم، والتحرر من قيود الواقع الحسي على الخيال، والفراغ إلى الاستبطان الداخلي لمكنونات النفس: الذاتية والمكتسبة.. إلى غير هذه من الأسباب التي قد تكون أقل منها أهمية وأدنى خصوصية(1). وبهذا يتضح أن الطبيعة النفسية للعميان ليست أكثر من مؤثر في تلك الملكات والقدرات الخاصة وموجّه لها، وبمعنى آخر أنها لا تصنع الإبداع، من حيث هو، بقدر ما تحفزه وتسهم في ترسيم قنواته. وهنا ينبغي التفريق بين مصطلحي (الطبيعة النفسية) و(العامل النفسي)، لا من حيث مدلولها في (علم النفس) ولكن من حيث مدلولها في هذه الأسطر؛ فالطبيعة النفسية يُعنى بها هاهنا الوضع الخاص الذي يعيشه الإنسان ويؤثر في بناء شخصيته ونتاجه، أما العامل النفسي فهو عقدة مرضية، أو شبه مرضية، تنجم عنها ردود فعل ذات تأثير إيجابي على الإنتاج الفني أو سلبي، كعقدة الشعور بالنقص، أو الانفصام في الشخصية.. ونحوهما. وما يمكن الاعتراف به من تأثير نفسي على إبداع العميان هو عن طبائعهم النفسية أكثر مما هو عن عوامل عُقدية، على أن كلا النوعين لا يبني الإنتاج وإنما يدفعه ويلقي عليه بظلاله.

ومن ذلك، إضافة إلى ما قد سلف، ما بينته البحوث النفسية من أن قدراً من التوتر النفسي لازم للأداء الإبداعي، شريطة أن تتوفر له الخصائص النفسية الصحية، وإلا أدى إلى إعاقة الإبداع(2). بل هناك من الدارسين من يذهب

(1) راجع: ٢٩٩ ـ.

(2) انظر: الملا ـ سلوى سامي: الإبداع والتوتر النفسي ـ دراسة تجريبية. ط. دار المعارف بمصر: ١٩٧٢م: ٦٦.

إلى القـول بأن محرك القصيـدة في نفس الشـاعـر إنما هـو تـوتـر نفسي يُهدف إلى خفضـه وإعـادة الاتزان إلى صـاحبـه[١]. وهذا أملى على (تـورانس Torrance) تعريف الإبـداع من الوجهة النفسية بأنـه: محاولة اكتشاف المشكلة ثم الـوصول في حلها إلى نتيجـة مُرْضيـة[٢]. وليس هذا خـاصًّا بـالإبداع الفني حسب، بل يبـدو أنه عـامل مساعـد على مختلف العمليات العقليـة من تذكـر وتعلم وأداء للمهمات. ولكن هذه الفاعلية للتوتر مرهونة بدرجة معتدلة منه، بحيث إذا زاد عن ذلك أصبح معطلاً للإبداع[٣].

كل هذا لا غبـار عليه، وقد كان للعميـان منه نصيب وافر، وكانت لـه آثاره الظـاهرة على أنماط صـورهم البصرية وخطـوطهـا العامـة. لكن المشكلة تثـور عندما يصبح (العامل النفسي) تَعِلّـة يستسهل تعليق الظواهر بها كلما عرضت، أو تتخذ بعـد تضخيمها علـة أولى لإقامـة الإبداع أو تقـويضه. ومن ذلـك ما توارد عليـه كل من (طـه حسين) و(العقاد) و(المازني)، وبخـاصة الأخيران، في تأمـلات ما وصل إليهم من شعـر (بشار)، من وصفـه بالكـذب النفسي فضلاً عن كـذبه الـواقعي الذي سبق الـوقوف على آرائهم فيـه. والمفارقـة بين الموقفين أنهم هناك وصموه بعـدم الصدق لأنه لا يصف الواقـع كما هو ولا يحاكيه، بينما هم هنـا يصمونـه بعدم الصـدق النفسي لأنـه جنسيّ حسيّ واقعيّ؛ وخلاصـة آرائهم تمثلها هذه المتتالية:

العمى = الحسيّة = عدم الصدق = انتفاء الخيال والإبداع

---

(١) انظر: سويف: ١٥١ ـ ١٥٤، ٣٠٥ ـ ٣٠٦.

(٢) انظر: الملا: ٦٩ ـ ٧٠.

(٣) انظر: م.ن: ٢١٤.

فـالمثل العربي يقـول: «أنكح من أعمى». وقال (الأصمعي): «هما طـرفان مـا ذهب من أحـدهما زاد في الآخـر»، «والصحيح أن الأعمى للنقص الحادث في قدرته على إدراك الجمال، ولقلة غناء الحواس الأخرى، لا يزال يعالج أن يستوفي إدراكه ولهذا يشتـد إقبالـه وتعظم رغبته»[١]؛ فحسية (بشار) الجنسيـة ناتجة عن عماه. أما مثـالية (المعري) النقيضـة، فإنما هي حسية مقنّعة سرعـان ما تتكشف من ورائهـا مرارة الحرمان والكبـح فتنفجر أحيانـاً بأسلوب غير مبـاشر، من مثل وصف «الرضـاب» في (رسالـة الغفران)، أو إساءة الظن بـالمرأة. . ؛ فالنظـرتان متفقتـان في النهـاية، وإن اختلفتـا لاختـلاف المزاج والعقل، و«العمى في كـلا الرجلين علة أولى»[٢]. ولا بأس فقد يكون ذلك، أو بعضـه، كذلك. غير أنه سينبني على هذا أن الرجل لم يكن صادقاً ما دام حسيًّا؛

> *فليس يحتاج الشاعر إلا لأن يكون «حيواناً» ذكيًّا لينظم مثل ذلك الغزل ويجيد فيـه أحسن الإجادة، بل هـو قل أن يحتاج إلى البصر ــ فضلاً عن النفس ــ ليهديه إلى من يؤثر بالحب ويختار للمتعة. فربما أغنته عن ذلك طبيعته الحيوانيـة التي ترضيها كل طبيعة حيوانية تقـابلها وتكمن له ثَم وراء تباين الأفراد وتغير الأسماء والصفات*[٣].

ولا يلـزم التدقيق هنـا فيما في هـذا الكلام من غلـوّ وتعميم، ولكن فيما سيفضي إليه من نتيجة؛ حيث يقول:

---

(١) المازني: ٨٧.

(٢) انظر: م. ن: ٨٢ ـ ٨٣.

(٣) العقـاد ــ عباس محمـود: مـراجعـات في الآداب والفنـون. ط. (١) دار الكتاب العـربي ــ بيروت: ١٩٦٦م: ١١٧.

وروح شعره هو الروح الذي يعرف به أمثاله من ذوي الطبيعة الحيوية [الحيوانية] والمزاج الدنيوي الذي يتخيل الأشياء كما يحسها في عالم الواقع القريب ويراها كما تبدو في صور المعيشة المعهودة وحقائق البيت والسوق؛ فلا إلهام في شعره، ولا حنين، ولا أشواق، ولا بدوات، ولا خيال، [وكاد يضيف: «ولا شيء بالمرة»]... فلا يمتاز فيها عن سواد الناس بغير اللسان اللبق والقدرة على النظم والتعبير(١).

لذا فهو عنده «أصلح أدباء العرب لأن تؤخذ من شعره الشواهد الكثيرة على أساليب (الطريقة الطبيعية الواقعية) التي اشتهر بها بعض أدباء فرنسا على الخصوص في القرن الأخير»(٢). وكذا يقول (المازني)(٣): «لم تكن مزية (بشار) سمو المعنى، وقوة الخيال، أو صدق العاطفة، أو إخلاص السريرة، أو نفاذ البصيرة، وإنما كانت قدرته على الأداء الجيد الموافق للمعنى الذي يعالجه والغرض الذي يقول فيه». فإذا سئل كيف اقتضت الحسية عدم الصدق ثم أفضت إلى انتفاء الخيال؟، تبين أن وراء ذلك كله منهجاً أخلاقيًّا مثاليًّا، يرى الحسية مناقضة للصدق، الصدق الذي يعني لديه: القيم الروحية المتسامية عن الجسد، ومن ثم فهي بعيدة عن الخيال، الخيال الذي يعني عنده: التجريد في وصف المرأة واستشفاف جمالياتها المعنوية لا الحسية؛ فـ(بشار) عديم الخيال لأن:

---

(١) م.ن: ١١١ـ١١٢.
(٢) م.ن: ١١٢.
(٣) ١١٢.

مكان (المحاسن المتخيلة) من شعر (بشار) قد خلا وصفر إلا من فلتات قليلة يقلد فيها غيره على السماع ولا يعتمد فيها على الشعور والابتكار، وشغل ذلك المكان كله بتصور الألوان والأصباغ واستنشاق الروائح والطيوب، فكان لا يشبب بامرأة إلا تخيلها في ثيابها ووشيها ولون بشرتها وصبغة ما عليها من الزينة والحلي[1].

وإذا كان قد شغف بحديث المرأة، وهو أنزه ما يتغنى به من محاسن النساء، فسترى أنه:

كان يسمع منه ويرى في وقت معاً، وأنه كان يشرك فيه حاستين بحظ حاسة واحدة، ويصغي إليه أصواتاً مسموعة ثم يتصوره ألواناً منظورة فيها الصفراء والحمراء وأصباغ المطارف والأزهار والثمار؛ لأنه ـ كما قلنا ـ كان يصرف الخيال إلى استيفاء ما فاته في حظ البصر ويتمم على هذا النحو ما يقصر عنه اللمس والشم والسماع[2].

وبهذا فهو مشغول أبداً بمطالب الجسد وشهواته، «ولهذا لم يرتق في شعره قط إلى عليا مراتب الفن»[3]. وهكذا أصبحت الحسية، المستندة إلى عقدة النقص، نقيضة الخيال والإبداع (بمعنى تصوير المحاسن الروحية دون الحسية) في المنهج الأخلاقي المثالي، مثلما كانت الحسية والمباشَرة رديفة الخيال والإبداع (بمعنى المحاكاة) في المنهج التقليدي القديم. وهنا يقع التناقض في تحديد القيمة الإبداعية؛ فما كان مزية هناك يؤول عيباً هنا وما هو عيب هنا هو ما كان هناك

---

(١) العقاد: ١١٨.
(٢) م. ن: ١٢٢ـ١٢٣.
(٣) انظر: المازني: ١٠٧ـ١٠٨.

مزية، وإن كان الرأيان عن شاعر واحد لناقد واحد. والحق أن كلا المنهجين يدين بأغلوطاته لمناهج النظر التقليدية مباشرة أو مداورة، فأما افتراق الفن في حقيقته عن محاكاة الواقع المعاينة فقد تم تباينه، وأما ما يتعلل به النقد الأخلاقي، لإسقاط القيم الإبداعية عن العمل الفني لحسيّته، فتلك قضية قديمة، الحكم فيها للأخلاق لا للنقد الفني[1]. ثم هم إذ يربطون الحسيّة كليّة بالتعويض النفسي عند العميان ـ لينفون الإبداع عنهم بعد ذلك ـ يتغافلون عن أن الحسية كانت أصلاً تسود معظم الشعر العربي القديم، وفي وصف المرأة خاصة[2].

هذه إذن سلسلة من الصعوبات، تنطلق من افتراض العامل النفسي المبالغ فيه، ثم يترتب بعضها فوق بعض لتفضي في النهاية إلى إلقاء الأحكام الماحقة جزافاً.

ثم جاء دارس معاصر ليقول: «لا أكاد أدرك سبباً لولوع (بشار) بالحديث عن الألوان والتشبيه بها إلا حرصه على أن يسبق المبصرين»[3]. فألقى مباشرة على (العامل التعويضي الجاهز) ظاهرة التلوين المتفشية في شعر (بشار). لكنّ شاعراً آخر أعمى، هو (البردوني)، يجيب عن هذا بما يدل على أن مسألة الألوان في شعرهم ليست نابعة عن عقدة شعور بالنقص تتجه إلى التعويض، ولا هي كذلك محاولة لترجمة الإحساس بلغة يفهمها المبصرون ـ كما رأى أحد

(١) وانظر مثلاً: الجرجاني: الوساطة: ٦٤.
(٢) وانظر عن هذا مثلاً: الشابي ـ أبو القاسم: الخيال الشعري عند العرب. ط. الدار التونسية للنشر: ١٩٧٨م: ٩٦ ـ.
(٣) البهبيتي: ٥٣٩.

الباحثين[1]، بل هي ظاهرة مرتبطة بحالة العمى نفسها، تأتي طواعية في شعرهم، وصدقاً لا اصطناعاً ولا تعويضا، وليست خاصة بـ (بشار) وحده، ولكنها تنبجس في نفس الأعمى وخياله إزاء الحسيات وغير الحسيات، عن طريق الذاكرة الداخلية الغائرة في النفس، كما يصفها (البردوني)، أو طريق الأفكار البديلة المتكاثرة التي يكوّنها الأعمى عن اقترانات الألوان بالمعاني[2]. ويكون لها في صورهم قيم رمزية دل عليها درس أشكالها النمطية[3].

تلك هي الحدود التي تملك الدراسة الاعتراف بها من الأثر النفسي الذي يتركه فقد البصر في بناء التخيل والإبداع لدى العميان. ذلك أن المجازفة برهن الظواهر التي يعوز تفسيرها إلى العوامل النفسية تستورط الدرس في سلاسل من الوهم والاضطراب والتناقض، إن على مستوى علم النفس أو على مستوى علم النقد. وقد تبين أن السلوك التعويضي ليس لدى العميان إلا مظهراً سلوكيًّا واحداً من مظاهر أخرى مختلفة. ثم إن التعويض ذاته ليس أكثر من حافز نفسي؛ وهو حافز نفسي عالمي؛ لأن «عند كل الناس شعوراً بالنقص متوازياً مع حركة تعويضية موجهة نحو هدف للتفوق. هذا الشعور العالمي، ليس في حد ذاته مدعاة للأشياء؛ فمغزاه وقيمته يتأثران كليًّا بالاستعمال الذي يجري له»[4]. حتى إن (إدلر)[5] - أبا علم النفس الفردي - ليقول: «لسنا مجانين لدرجة الافتراض بأن النقص العضوي هو السبب الجوهري للعبقرية.

---

(١) انظر: النويهي: ٢١٩ـ٢٢٠، ٢٤٠، ٢٤٢، ٢٤٨.

(٢) راجع في هذا: ١٨٦ـ١٨٧، ٢١٢ـ٢١٣ من هذه الدراسة.

(٣) راجع: ١٠٢ـ.

(٤) إدلر ــ ألفرد: العصاب بحث في علم النفس. ترجمة/ أحمد الرفاعي، وفارس ضاهر. ط. (١) دار ومكتبة الهلال: ١٩٨٢م: ١٩.

(٥) م. ن: ٨٨.

من الصحيح أن العديد من تلامذة (فرويد) قد افترضوا بأن الأعمال الأكثر إبداعاً في العبقرية الإنسانية، تكمن مباشرة، بسبب الكبت الجنسي، ونحن من جهتنا لا نلجأ لهذا التعميم المضحك».

بيد أن تلك ذريعة قديمة في تعليل المواهب؛ فآلهة الفنون ــ وفق الأوديسة ـ أخذت البصر من عيني (ديمودوكوس Demodocos) لكنها «أعطته موهبة الغناء اللطيفة»، كما أُعطي (تيريسياس Tiresias) المكفوف ملكة الرؤيا ليتنبأ بها، وكما أُعطي (هوميروس). . ، وكان (بوب) قصيراً أحدب، وكان (كيتس) أقصر من بقية الرجال، بينما (توماس وولف) كان أطول، وكانت لـ (بايرون) رجل عرجاء، وكان (السياب) كذا، و(إبراهيم ناجي) كذاك. . إلى آخر ما هنالك. «الصعوبة مع هذه النظرية ــ كما يتحدث عنها (ويليك)[1] ـ أنها شديدة السهولة؛ فبعد أن تقع الواقعة بالرجل يمكن أن يعزى أي نجاح إلى حافز التعويض؛ لأن لكل إنسان نقائصه التي قد تخدمه كحوافز. . ». هذا إلى صعوبة أخرى، يحترز منها (يونج)، وهي تلقي بمزيد من الظلال على ذلك الحكم بالصدق أو عدمه بناء على شخصية المبدع أو سيرته، وهي أن المبدع لا يكشف بالضرورة عن نموذجه النفسي الحقيقي، بل لعله غالباً ـ وذلك مما يحققه العمل الفني لصاحبه ـ يتوخّى إظهار نموذج مضاد أو متمم[2]. وبين هذا وذاك يتذبذب النظر إلى الإبداع متأرجحاً بين خيالات المجهول.

□ ■ □

---

(١) انظر: ٨٣ـ ٨٤.

(٢) انظر: م.ن: ٨٧.

ج ـ الصورة البصرية في شعر العميان (البنية العميقة)(*) :

قد أصبح بالإمكان الآن استنباط البنية العميقة الذهنية والروحية، التي كانت تحكم تكوّن الصور البصرية في شعر العميان، بل تحكم نظام التخيل والإبداع لديهم. وهي ليست تفسيراً لما تم التوصل إليه من اختلاف في خصائص التصوير البصري بين العميان والمبصرين فحسب، بل لعلها قبل هذا توغل إلى تبرير قيام الصورة البصرية في شعر العميان، ذاته.

وتتمثل في مبادئ أولية كلية، تندرج في شريانين ـ إذا جازت الاستعارة ـ متداخلين متضافرين في بناء المُثُل العليا التي تشكل نظام التصوير البصري لدى العميان، بما هو عليه من خصائص جمعتْها (وحدة التوحش). ويتعلق الأول منهما بطبيعة الحياة الخاصة التي يحياها العميان، والثاني بطبيعة الإطار الثقافي الموجِّه الذي يُحصّلون.

ج ـ ١ :

يقوم **المبدأ الأول** من الشريان الذاتي لبناء خيال العميان وإبداعهم، على ذلك التحرر عن حواجز العُرف الواقعية وأطره. والعالم الخيالي يزداد روعة وبهاء وسموًّا في مُثُله كلما ازداد العالم الواقعي نقصاً عند ذي الحس المرهف النقّاد(١). وإذا كان ذلك عند المبصر فهو ـ بالقياس ـ لدى الأعمى أشد. وهو يستتبع عناصر أخرى، كالفراغ الذهني للتأمل والتفكير، وقوة الذاكرة، وكذلك الانكفاء على مكنونات الذات الداخلية واستبطانها، ثم تلك الطبيعة الخاصة لعلاقتهم باللغة، لكن هذه الأخيرة تستأهل أن تكون مبدأ قائماً بذاته.

(*) من شاء رجع إلى تفصيل ما أجمل من قضايا هنا في مواطنه من البحث.

(١) وانظر: محمود ـ زكي نجيب: ٢٤.

فالمبدأ الثاني هو الطبيعة الفطرية الخاصـة التي يمتلكها العميان في علاقتهم باللغة، والتي تتيـح لهم من صفاء التعامل بالصوت اللغـوي، مجرداً عن قوالب الحس، ما هو ذو قيمة خلاّقة في إبداع النصوص الشعرية.

أما **المبدأ الثالث** فهو الطبيعة النفسيـة، وليس في حقيقته منبع تكوين فني، قدر ما هو موجِّه للإبـداع ومكيِّف له، بحفزه وبتحميله شحنات نفسية رامزة، كتلك التي ظهرت وراء أنماط المركبات الإبداعية.

ج-٢ :

أمـا **الشريـان الثقـافي** فيكمن في ذلك الإطـار المعـرفي الـذي تـوجههم إليـه محصـلات الشريان الأول الـذاتي، ليصبّا في الاتجاه نفسه، ومن ثم يعتنقـان في تشكيل الكيان الإبداعي بخصائصه الماديـة والنفسية. ذلك الإطار الذي كان - بمـؤهلات الطبيعـة الفيسيولـوجية والسيكـولوجيـة للشريان الـذاتي - يهفـو إلى الاستقاء من مصادر في طبيعتهـا الغالبة: الخيالية، والتأمليـة، والتشاؤمية. ثم تتمّم ذلك الـروابطُ التي تشد العميـان بعضهم إلى بعض، مما يتمخض عنـه ما يصح أن يسمى بـ (لا وعي جماعي): خاص بجماعة العميان.

ومِلاك القول: إن ما كـان يظن عائقاً للإبداع التصـويري عند العميان، ولا سيما التصـوير البصري، اتضح أنـه قـد أخذ أصحـابـه إلى منابع أخـرى أغنى وأصفى وأعمق، بما تستقيـه من لـذاذات الحواس البـاطنـة. وأن تلك المبـادئ الأوليـة الآنف ذكرهـا، كـانت وراء تنمّط صورهم البصريـة في وحـدة نظامهـا المركزية، (وحدة التوحش).

□ ■ □

د ـ نظرية الخيال والإبداع :

إن الصورة البصرية في شعر العميان لتجلّي وجوهاً رئيسة من نظرية الخيال والإبداع، كانت محل خلاف، وما تزال محل نظر، يثار في المطارحات النقدية بين فينة وأخرى. وهي تتركز حول علاقة الإبداع بـ (الواقع الحسي) من جهة وبـ (التمثل الثقافي) من جهة أخرى، وأيهما أخص بإمداد الموهبة الفنية بدروسه وإلهاماته. فبما أن الشاعر الأعمى يبدع صوراً بصرية، مع افتقاده ركناً من ركني هذه المعادلة المفترضة لقيام الإبداع، وهو (الواقع الحسي)، فهو بذاك يفرض المساءلة عن القول بأهمية هذا الركن وما يندرج تحته من مسلمات. وقد كان يكفي أن يبدع الأعمى صوراً بصرية لإثارة مثل هذا التساؤل وهزّ ذلك الركن الركين في ما ساد من تصوّر الخيال والإبداع، غير أنه لم يكتف بذاك، بل أثبت أنه يفوق في إبداعية صوره فنيًّا قرناءه من المبصرين، وهذا لا يعني نسف ذلك الركن من التصور النظري للإبداع فحسب، بل يعني، إلى هذا، اكتشاف أن قيامه، في حد ذاته، قد يمثل سدًّا في وجه الإبداع الفني بمعناه الصحيح.

ولكن التعلاّت كانت ذريعة مزمنة في مواجهة هذه الظاهرة / القضية؛ فتُعلّق تارة على التعويض الحسي، وأن الأعمى قد أوتي من حدة الحواس الأخر ما يستطيع التعويض به عن فقد البصر، وتُعلّق تارة أخرى على ما يسمى بـ (السرقات الشعرية)، وتُعلّق تارة ثالثة على عُقَد الشعور بالنقص والكدح وراء تحدي المبصرين. فإذا لم يفلح من ذلك شيء، حوكمت الصور إلى ما يعرفه الناقد من المبصرات، فعُدت وهماً واتهم الشاعر بالهذيان.

لكن جميع هذا يتداعى عند التمحيص؛ فلا تعويض حسيًّا، ولا معنى للاتهام بالسرقة لما هو باب الإبداع ومحجة المبدعين جميعاً، ولا تعويض نفسيًّا يمكن أن يصنع هذا الإبداع، ولم يعد مقبولاً في أي نظرية فنية نابهة، قديمة أو

حديثة، أن تتقرر قيمة الإبداع بحسب قربه من (الواقع الحسي) المباشر، بل بحسب بعده عنه وتساميه عليه.

فلم يبق إذن إلا الاعتراف بأن الفن، والشعر منه بوجه خاص، لا يرنو من (الواقع الحسي) إلا إلى قيمه الرمزية، التي لا تحصّلها الحاسة الباصرة بل الحس المستبصر، وما دام الأمر كذلك فليس هنالك ما يعيق الأعمى عن إدراك تلك القيم. وما تعدى ذلك في العلاقة بـ (الواقع الحسي) يغدو معطلاً للتخيل والإبداع؛ فليس هذا (الواقع) سوى عتبة، يعثر الخيال فيها، فلا يتجاوزها، إلا أن يتخذها سلّماً يصعّد منه إلى غاية أسمى، لا يدركها الحس المجرد.

وبذا تؤكد تجربة العميان حقيقة الفن وماهيته الأصيلة، تلك التي تشغل على الدوام ناقدي الأدب ومنظريه، والتي كانت أبداً هاجس الحركات الإبداعية، كما تمثلت في بعض مدارسها الحديثة ـ كـ (الرومانتيكية) التي كانت تتطلع إلى النفاذ من الحسي إلى كشف المطلق، وكـ (السوريالية) التي تعمل على تشويش الحواس الخارجية ومنطقية الوعي التام، بغية الاستبطان الداخلي ـ حيث كان العميان قد جُبِلوا على ذلك، وأكثر منه، بما وجهتهم إليه طبيعتهم من عودة إلى مناهل الفن الصافية ومعادنه العتيقة.



ذاك هو الدرس الذي تعلّمنا إياه (الصورة البصرية في شعر العميان) :

بما أن الفن هـو فعل الـروح المتسـامي ؛ فـإنـه يكمن في أعماق الـذات الإنسانيـة لا في خارجها . ولكي يصل الموهوب إليـه عليه أن يصل أولاً إلى ذات نفسه الـداخلية . . يكْتَنـه ما فيها من مكنـونات ، ليس أقلهـا ما تمثلت روحُه من عبقـريات التراَث الإنساني . وكل مـا عدا ذلك تحصيل حـاصل ؛ لا يعدو الأشكـال . . تكتسب قيمهـا بما تُـحمّل بـه من وحي ودلالات ، وإلا صارت عوائق لخيال الفنان وإبداعه .



الخاتمة

إن المفارقة بين عجز الأعمى الحسيّ وإبداعه الفني في التصوير البصري لتقف الذهن على محك التساؤل عن خصوصيات هذه الظاهرة، وما تحمله من دلالات على عموميات الطبيعة التي تحكم الإنسان في قدراته على التخيل والإبداع.

وفي الخطوة الأولى نحو تحليل الصورة البصرية في شعر العميان تطلعنا الدراسة الوصفية لمعجمها الفني على معطيات جوهرية في الإشارة إلى ماهية هذا التصوير ومصادره ووسائله ودلالاته. وتندرج مفردات المعجم في ثلاث مجموعات: (العناصر الحسيّة) و(التداخل الثقافي) و(الأدوات الفنيّة). ويمكن إرجاع الأولى إلى ثلاث مفردات أساس، هي ـ حسب حجمها في صورهم: اللون، والحركة، والضوء. وتشكل الألوان الأربعة: (الأبيض، والأسود، والمائي، والأحمر) قاسماً مشتركاً بينهم، غير أن الموازنة تظهر ميل الكُمْه منهم ـ وهم الذين ولدوا عمياناً ـ إلى كثافة استعمالها، مثلما هم يميلون إلى كثافة التلوين عموماً. ويُلحظ في (الحركة) ما في الألوان من علوّ الكثافة عند الكُمْه، لولا تقدم (البردوني ـ الضرير) عليهم. أما (الضوء) فيتفاوتون في توظيفه.

ويتوزع (التداخل الثقافي) على ثلاث مفردات: (التناص)، و(الثقافة)، و(الميثولوجيا). وبرصد نِسب التناص فإنه في صور الأندلسيين يميل إلى الكثافة قياساً إلى صور المشارقة، في حين يتضاءل في صور الشاعر المعاصر (البردوني)

تضاؤلاً ملحوظاً. ويتبين أن القدر التقليديّ منه يزداد كلما تأخر الشاعر، ويبرز ذلك عند الأندلسيين وبخاصة (الحصري)، مشيراً إلى نمطية التناص التقليدية في شعر الأندلسيين ومن تلاهم. أما التناصّ بين صورهم البصرية نفسها فكثيراً ما يفوق بين أحدهم وزميله التناصَّ بينه وأيّ شاعر مبصر؛ ويتضح منه ما بين صورهم من صلات. ويبزّ (المعري) زملاءه في توظيف (الثقافة)، ثم نراها بضآلة في صور (التطيلي)؛ معولَين على علم الفلك والنجوم بدرجة رئيسة. وتظهر الآثار الميثولوجية في التصوير البصري عند المشارقة القدماء، ولكنها تتوارى في صور الأندلسيين، وتبعث من جديد في صور الشاعر المعاصر.

أما (الأدوات الفنية) فأكثرها: (التشبيه، ثم الاستعارة، ثم الموسيقى التصويرية). وكثافتها تتصاعد كلما تأخر زمن الشاعر. ويحافظ (التشبيه) لديهم على المركز الأول، باستثناء (البردوني)، حيث يتراجع إلى الثاني تتقدمه (الاستعارة). وأكثر استعاراتهم: (المكنية التخييلية)، ومن كثافتها يتجلى أنها تزداد كلما تأخر الشاعر، حتى تقفز إلى غايتها في صور المعاصر.

وبنظرة شاملة إلى المعجم الفني يلمح خيطان غالبان، وإن لم يكونا مطردين: ميل نسبي إلى الكثافة عند المتأخر منهم، وأن الكُمه يجنحون إلى التصدّر في ذلك، لولا حيلولة العامل الزمني دونهم أحياناً.

وبغية التماس خصوصيات خطابهم الإبداعي، ومن ثم اتخاذها كواشف عن أصدائها، فإن درس المركّب ينصرف إلى طرز الصور النمطية: التقليدية والخاصة. وفي هذا نقف على مركبات ترددت في التراث بصفة عامة، منها ما يؤول إلى جذر ميثولوجي رمزي، وما لا يُرى فيه سوى التقليد الفني. ويقفون في

الأغلب من الأنماط الفنية، ولا سيما البلاغية، عند المحاكاة التبعية للنصوص، بخلاف الأنماط الرمزية، التي يجدون في رمزيتها متنفساً للتعبير.

وتنتظم أنماطهم الخاصة في حقول أربعة رئيسة: (الظلام ـ والضوء ـ والمرأة ـ والألوان والأشكال). وهي بمثابة الأصول في تكوّن صورهم البصرية. ومنها ما هو ذهني تعبيري مشترك، أو ذهني يختلف عنه التعبير فيما بينهم، كمعظم أنماط الظلام، ومنها ما يخص شاعراً أو فئة دون فئة، تبعاً للمشترك من الأسباب والمفترق. ويقوم مركب الصور البصرية لديهم على الأسس التالية:

١ ـ الطبيعة النفسية، وفيها نسغ تولد الصور (الذهنية بخاصة)، سواء أكانت مرتبطة بالعمى ذاته ـ كأنماط الظلام والضوء، وما تشف عنه من قلق وخوف أو أمل في فجر جديد ـ أم بباعث آخر، كالجنس في أنماط (بشار). بحيث تستحيل عناصر الصور، إلى رموز يكشفها التكامل بين صور النمط. وبتمايز هذه الطبيعة بينهم، حسب شخصياتهم ودوافعها، تتمايز المركّبات.

٢ ـ عوامل البيئة والحضارة والعصر، كأنماط التلوين في صور الأندلسيين، أو أسلوب التوظيف الفني في بعض صور (البردوني).

٣ ـ النزعة الثقافية الفردية، كما في بعض صور (المعري).

٤ ـ النزعة الفنية الفردية، كمغالاة (الحصري) في الأصباغ التلوينية.

٥ ـ استغلال المعلومات الأولية، أو نصوص الآخرين ـ وبخاصة في الصور البلاغية ـ لتوليد صور جديدة، إلا أنهم يقعون في الخطل الواقعيّ أحياناً، لإصرارهم على التمادي في مقابلات بصرية، بينما يكونون بمنجاة بترفعهم عن الصور البلاغية أو ببلاغية غير مباشرة في نقل تفاصيل المبصَر.

وتنتقل الدراسة إلى الدلالات التي تدور عليها الصور؛ إيغالاً في تفهّم بنائها الفني. ومصطلح الدلالة في هذا المبحث ينصرف إلى ما يماثل (الدلالة الوضعية) في علم اللغة؛ أي دلالة الدالّ على معناه الموضوع بإزائه ـ حيث يشير إلى: مضامين الصور من الموضوعات. ومدخل الاستنتاج يكمن هنا فيما يكشف وراء الاتجاه الموضوعي الظاهر من نهجٍ ضمنيّ؛ مما تكون له دلالته على البناء النفسي والذهني. وأهم ذلك ما يلي:

١ ـ يشمل المدارات الحسية ميل غالب نحو تصوير الكلي والعام والمطلق.

٢ ـ يتفق الاتجاه المداري الرئيس للمعنويات مع نظيره الحسي في رجحان النماذج الدائرة في فلك دوالّ (الشؤم) على الدائرة في فلك دوالّ (الفأل).

٣ ـ دوران صور الكُمه على الحسيات أكبر من دوران صور الأضراء، يقابل ذلك لديهم قصور تام أو جزئي أحياناً في الدوران على المعنويات.

٤ ـ (التخييل): هو أوسع مخارج الأعمى إلى التصوير البصري، على حين تمثل (المحاكاة) مخرجاً ضيّقاً إليه.

وباكتمال بحث الصورة البصرية شكلاً وموضوعاً، يتأسس ميدان استكشاف للنظام الكلّي الذي يحكمها، واستنباط النسق الذهني الذي يقف وراء نماذجها النمطية، ويطبعها بطابعه. ويتألف النموذج من ظواهر رُصد التقاؤهم فيها، على مستوى دوالّ النصوص مفردة ومركبة أو على مستوى المدلولات، مكونة وحدتها الخاصة ضمن إطار النموذج، الذي يتضافر بدوره مع النماذج الأخرى لإرساء النظام الكلي العام. لنقف آخر الأمر على شبكة من العلاقات تبعث على تدبّر منطقيتها الفنية والذهنية.

إن الألـوان الثـلاثة (الأبيض، والأسـود، والأحمر)، التي التقى العميـان على استعمالها، لتـؤول في صورهم إلى وحـدة رمـزية غـالبـة، وكأنها لـون واحد هـو (الأسود)، بإيحائه بالشر والموت. وعلى الـرغم من قيام علاقة فيزيائيـة وتاريخية بين هذه الألوان، فإن ما ظلّ، مع ذلك، في مفهومها عند العرب من اضطراب ما يـزال مؤكـداً على استحالتهـا عند الأعمـى إلى محض رموز نفسيـة، تستند في استخدامهـا، على المثقوفـات الدلاليـة المجردة عن هيمنـة المعنى الحسي. ومن تحليل بنيـات النموذج النمطي الأول عمـومـاً ـ الـذي يمثل وحـدة بناء الصـور البصرية ـ يتراءى خيط واحد يجمعها، هـو: تلك السوداويـة التي تسيطر على النموذج في كل جـزئية من جـزئياته، في صراحـة أو خفاء، ليأتي النمـوذج كله موسوماً بميسمها النفسي.

وتنبئنا وحـدات النماذج النمطية الأخرى عـن بُعد ما بين الصـورة البصرية في شعرهم والواقع، وأنهم نزّاعون إلى اصطناع عالمهم الخيالي الخاص. وهذا النزوع طبعي في مبـدئه؛ يعمدون إليـه اضطـراراً، غير أن عـوامل أخرى، في غضـون ذلك، كانت تأخـذ دورها في تجذير هـذا الانزواء، وذلك ما تسفر عنـه (وحدة النمـوذج النفسي) بما تـدل عليـه أنماط تصويـر الظـلام فيهـا من بـاعث نفسي يتمحور حول معاناتهم في عـالمهم المظلم ورعبهم منه، ثم ما يكشف عنه بحث الدلالات من رجحان الدائرة (الشؤمية) على (الفألية).

وصـلات النماذج النمطية تخلص بها إلى وحـدتين أسـاسين: وحدة أدائيـة، ووحـدة نفسيـة. تتمثل الأولى في (التخييل) والأخرى في (التشـاؤم)؛ فإذا نظـر إليهما ألفيتا بدورهما تفضيـان إلى سبيل واحدة تجمعهما، هي النأي عن الإلْف؛ مما يؤهل هذه الوحدة الكليـة النهائية لاتخاذ مسمى (وحدة التوحش). وما هي

إلا أن توضع اليـد على هذا النموذج الجامع حتـى تهفو إليه مـلامحه من صورهم البصرية ومن خارجها. وذاك إذن هو مولّد الطاقة الكلية لنظام الصورة البصرية العـام في شعـر العميان. . مـن تلوّن الخلجـات النفسيـة إلى تجليـات التشكل الفني.

عند هـذا يقوم نظـام الصورة البصريـة ماثـلاً، لاستجلاء مكنـوناته مـن جهة ومقايستها بآفاق النُظُم التصويرية عند غير العميان من جهة أخرى؛ للتمحيص داخليًّا وخارجيّا: موازنة بين الأكمه والضرير، ثم بين الأعمى والمبصر.

ومـلامح نظــام الصـورة البصريـة مـوزعــة بين الكمـه والأضراء على نحـو ملحـوظ، يبلغ أحيانـاً حـد التعارض بينهما. بما يـرسم خـوارط داخلية للنظـام ولموقع كل فريق. ففي خارطة البناء يميل الكُمْه جميعاً إلى (البياض) في صورهم أكثر من (السواد) الـذي يميل إليه معظم الأضراء. وكذا فالكُمْـه هم أكثر من عبّر بالسـواد عن الجمال. وتحتل العناصر الحسية نسبة أكبر من معـاجمهم الفنية غالبـاً، كما تجنح كثافة تصويـرهم البصري إلى التصدّر على نظرائهم. وبـالموازنة في مركبات الصـور يرجح احتفال الكمه بأنماط تصويـر (المرأة)، مقابل رجحان احتفال الأضراء بأنماط تصوير (الظلام). فما عسـاها تكون أسباب ذلك؟. إن صدمة الضرير بفقد بصره، وما يثيره من اضطراب في نفسه والتباس، لقمين أن يجعله شديد الحرج في استخـدام العناصر الحسية؛ فلا يعود ما قـد يمتاز به على الأكمه، من معـرفة حسيـة، مفيداً له بمقـدار ما يثير في نفسـه الإشفاق من أن يقع في خطأ حينما يصـور. ثم إذ كـانت الألوان تنبثق في نفـس الضرير لكل مـا يحيط بـه من مادي أو معنـوي ـ كما يخبرنـا (البردوني) ـ فيسعى للمـوازنة بين مـا يحسّ وما يـذكر قبل عماه، فلعل الأكمه أوفـر حظًّا من هـذا الإحساس الكثيف

بألـوان الرؤيـة الـداخليـة تلك، حيث تستحيل عنـده إلى ترميـز نفسي بحت، تتحرر فتنداح في معانيـه غير واقفة عند حد؛ إذ لم تعد رهينة مـدلولها الواقعي، ولا حتى عرضة للمسـاءلة في تصوّره كيما تكون في ضـوء ما عرف قبل عماه. ولا يمكن بعد هذا تجـاهل الحـافـز النفسي ـ مـا لم يكن استسهالاً للتعليل ـ إلا أن فعاليتـه عند الأضراء قد لا تساوي فعـاليته عند الكمه، وإن افترض أنـه لديهم أقـوى؛ ذلك أنهم قـد خبِروا الإبصـار، وتجسـد في أنفسهـم العجـز، لكن هـذا الإحسـاس نفسه يثبّط الحافـز، محاصراً دوره بين صراع الرغبـة والرهبـة. وتؤكـد خـارطـة الأدوات والخارطة النفسيـة مـا دلت عليـه خـارطـة البناء، كما يـؤيـد الاستئناس بـالدراسـات النفسية مـا تمخضت عنه الموازنة مـن تلك الفوارق بين الكمه والأضراء.

وبذا يعـرف موقف كل منهما، حيث يبدو الأضراء أرسخ أقدامـاً في (نموذج التوحش). على أن النظام يظل واحداً، غاية الأمر أنهما ليسا في موقعهما منه على مساواة تامـة؛ فعوامل الاختلاف النوعي بين عماهما قد نجمت عنهـا اختلافات ذهنية ونفسية ففنية، حددت مكان كل شاعر منهما على خارطته الكلية.

وتخلص الموازنة بين العميـان والمبصرين إلى أن خصائص الصـورة البصرية في شعر العميان تتمثل في النقاط (البنائية) و(الأدائية) و(النفسية) التالية:

١ - استغلال مادة الصورة، بـالرغم مما قد يظهر من ضعف عنـاصرها كثافة وتنوعاً، وأهم ما ينتج عن ذلك تقـدمهم على المبصرين في كثافة (التلوين)، ثم كثافة (التصوير البصري) عمومه.

٢ - يقل عنصر (الحركـة) والخيـال الحركي في صـور العميـان عن نسبتـه في

صور المبصرين، مما يجعل صورهم أقل نبضاً بالحياة الواقعية.

٣ - تزداد أهمية (التداخل الثقافي) ـ بجانبه النظري ـ في مادة صور العميان، وبخاصة (التناص)، ولكنهم يقصرون عن مجارات المبصرين في الثقافة العملية القائمة على الإبصار (الثقافة البصرية).

٤ - تعد معاناتهم الوجودية وطباعهم النفسية الخاصة مولداً رئيساً لأكثر أنماط صورهم البصرية شيوعاً وأكبرها؛ الأمر الذي يجعلها نسيج وحدِها برموزها المشتركة بينهم، وأهمها: نمطا (الظلام)، و(المرأة).

٥ - يتسم النسيج الداخلي لبناء صورهم البصرية كثيراً بنوع من (الرتابة)؛ بما يعمد الشاعر الأعمى إليه من تمطيط الصور وتشقيقها حتى يستنفد طاقته التعبيرية فيها، وافتقارها الغالب إلى ما تتمتع به صور المبصرين من حس حركي تطوري، متسارع التنقل بين المشاهد والأحداث.

٦ - تتصف مدارات الدلالة الموضوعية لصورهم البصرية بضيقها وشح تنوعها.

٧ - يتكئون فيما يصورون على ما هو كليّ الدلالة وعامها ومطلقها.

٨ - تأتي صورهم البصرية جامحة الخيال، تسمو على الحس الواقعي القريب، بأجنحة من (التخييل) و(التشخيص) و(التجسيد)؛ مما يحيل صورهم أحياناً إلى ما هو أشبه بلوحات سوريالية.

٩ - أن أشد خطوط الصورة البصرية في شعر العميان وضوحاً وصفاء متأثر في وجوده وتشكله بخصوصية حياة العميان بدرجة ظاهرة أو خفية.

١٠ - يصبغ صورهم البصرية، ظاهراً وباطناً، لون سوداوي غالب.

ومن هذا تتأكد هوية الوحدة النظامية لصور العميان البصرية واستقلالها، تلك التي اصطلح عليها بـ (وحدة التوحش).

وانطلاقاً مما تَقدّم تستشرف الدراسة هدفين رئيسين، هما: بحث المستوى النظري الذي يقف وراء الصورة البصرية في شعر العميان، ثم موازنته بمقولات النظرية العامة للخيال والإبداع حسب ما هو سائد منها. وتنصبّ العناية على ثلاثة أقطاب: (الواقع الحسي)، و(التمثل الثقافي)، و(الإبداع)، لما بينها من جدلية تشكل أركان البناء النظري.

ولا يكتسب (الواقع الحسي) في مختلف النظريات الفنية أهميته لذاته، ولكنه وسيلة إلى التعبير الموحي الرامز عما في النفس والوجود من أسرار، ومن قال بغير ذلك خلط بين العلم والفن. أما (التمثل الثقافي) فلم يثر خلافاً في أهميته. غير أن (التمثل الثقافي) في صور العميان يكوّن، دون الواقع الحسي، مصدر خيالها الرئيس أو الوحيد. فكيف كان ذاك؟

لقد أثبتت بعض التجارب أن العمى قد يؤثر سلباً في أداء الحواس الأخرى، كافيك عن إمكانية التعويض الحسي. لكن إذا كانت اللغة ضرباً من التعبير الموسيقي فإن بإمكان الأعمى تكوين كنه خاص للربط بين الأصوات ودوالها من خلال مخزون خبرته الصوتية اللغوية، بل يمكنه، بوساطة علاقته الصافية بأصوات اللغة ونصوصها، أن ينفذ إلى ما يبهر الحس الأدبي بما لا مثيل له عند المبصرين. معتمداً على الوسيلة الفطرية: (السمع)، التي تكتسب رهافة بالغة لتعويله عليها؛ فيشبه، في طبيعته الانفعالية بأصوات اللغة، الطفل أو البدائي

الأميّ؛ بنأيه عن تخيل الرسم الكتابي، والتصاقه بالمعاني مباشرة، سوى أنه يزيد عليهما عدم اقتران الدوال في ذهنه بمدلولاتها الحسية؛ ومن هنا يفترض أن لغته لغة شعرية بطبيعتها. وبما أن اللغة على تلك المنزلة عنده يزيد تعلقه بها لذاتها، كما تدل الشواهد.

وعلى الرغم من الهوة المعرفية بين عالمه وعالم النور فإنه ليس محروماً من الذكاء العام، إضافة إلى ما يحدث من تنمية حواسه الأخرى، وتقوية ذاكرته. ثم إن هنالك للمعرفة مسارب مختلفة، من أهمها مستودع الأفكار الفطرية، التي تستنبطها النفس من ذاتها، و(اللا وعي الجمعي) بما يمكن أن يمد الإنسان به من خبرة وراثية لا تقتضيه اكتسابها. هذا إلى شغف العميان بالاستماع والقراءة، يجدون في ذلك منفذاً يطلون منه على عالم المجهول. وقراءاتهم تتركز على (إطار ثقافي) ذي طابع خيالي تأملي تشاؤمي، مع ما ينصهرون فيه من علاقات ثقافية فيما بينهم. ومن الجلي أن هذا كله يكمن وراء معظم ما كشف النقاب عنه من خصائص الوحدة النظامية لتصويرهم البصري، يرفده ما غرس في شخصياتهم من بواعث ذاتية.

وبهذا تحسم تجربة العميان الجدل حول أهمية (الواقع الحسي) إلى (التمثل الثقافي)؛ لتنفتح على التخيل والإبداع منافذ شتى، أسمى من الإدراك الحسي المباشر للواقع. ولكن إلى أي مدى تمكّنهم من (الإبداع)؟

إذا كان الحكم بالإبداع يقوم على المعادلة بين ثنائية (التجاوز) و(المحاكاة)؛ فإنه يحق استنتاج تفوق العميان على المبصرين في التصوير البصري؛ إذ يخيّلون أكثر من المبصرين للمخيّلات، ويشخّصون أكثر منهم المعانيَ المجردة، ويجسّدون أكثر منهم في ما يجسّد من المصورات؛ أي في ضروب الخيال كافة،

وهم فوق ذلك يتعـادلون مع المبصرين في نسبة المحـاكاة. هذا بـرغم اقتصارهم على (التمثل الثقـافي)، منحصراً في (ثقافـة القـراءة والاطّـلاع)، وما هيّأتهم لـه طبائعهم الفيسيولوجية والسيكولوجية من إمكانات.

وهــذا مبعـث على إعــادة النظـر في الــدور المفترض الـــذي يُضفى على (التجربـة)، ثم ما تؤديـه (الذاكـرة) و(العامل النفسي) في الإبداع. وقـد مر أن أهمية التجربة الـواقعية ليست لذاتها بل لقيمها ورموزها، وهو مـا لم يدركه النقد التقليدي قديماً وحـديثاً، فأدى إلى أحكام ماحقـة على العميان والمبصرين معا. أمـا الذاكـرة فهي تكمن في جذر العبقـريـة، بما تبعثه ممـا يسمى بـ (التجـارب الخصبـة) في لحظـات الإلهام، إلا أن الـذاكـرة الفنيـة، بطبقـاتها المتعـددة، لا تكدس التجـارب، بل تنتخب منها مـا كان له دلالتـه. ولئن كان العميـان قد حرمـوا أصنافـاً من الذكريـات، فإنما هي تلك الأقل شأناً فيما يتطلبـه الإبداع، على حين يظهـرون على منـاجم أغنى بـالـذكـريـات الطفوليـة، والـذكـريـات الجمعية، التي لعلهـا ـ لخصـوصية طبيعتهم التـوحّديـة الاستبصاريـة ـ أفضى إليهم بمكنونـاتها. وأهمية العامل النفسي تقف عنـد حفز الإبداع دون إنتـاجه، وقد تبين أن سلوك التعويض ليس لديهم إلا مظهـراً من مظاهر عدة، وأنه ليس بأكثـر من حـافـز، ذي شيـوع عالمي، كما يـذكـر (إدلـر)، لا يصح اتخاذه علـة للعبقريـة، علاوة على أن الفنان عادة لا يكشف لنـا إلا عن نموذج نفسي متمم أو نقيض لنموذجه الحقيقي.

وبـذا تتعين البنيـة العميقـة التي تحكم تكـوّن الصـور البصريـة في شعـر العميان، بل نظـام التخيل والإبداع لديهم. وهـي ليست تفسيراً لما تم التوصل إليـه من خصائص تصـويرهم البصري فحسب، بل لعلهـا قبل هذا تـوغل إلى

تبرير قيـام الصورة البصريـة ذاته . وتتكون من شريـانين متضافـرين من مبادئ أولية كليـة : الشريان الـذاتي، القائم على التحـرر عن حواجـز العُرف الـواقعية والاتجاه إلى ذوات أنفسهم الداخلية، ثـم علاقتهم الفطرية باللغـة، ثم الطبيعة النفسية ومـا تؤديـه في تكييف الإبـداع وحفزه . والشريـان الثقافي بمنـابعه ذات الطبيعة الخاصة في توجيهها لطاقات إبداعهم وتخيلهم .

وهكـذا تؤكـد تجربة العميـان ماهيـة الفن الأصيلـة، نبعاً ذاتيًّا لا انعكاسـاً خـارجيًّـا للواقع، يفيض بمكتنـزات الـذات الفـردية والمكتسبـة عما تمثلتـه من عبقريـات الإنسانية، ومـا عداه مرهـون بمواءمته روح الفن وإلا أمسى عـائقاً للتخيل والإبداع .

وبعد . . فإن الدراسة تنتهي إلى النتائج الشاملة التالية :

أولاً ـ اتحاد الصـور البصرية في شعر العميـان في نموذج بنـائي نفسي جامع، نطلق عليـه (نمـوذج التوحّش)، هـو مـولـد الطاقـة الكليـة لنظام تصـويـرهم البصري .

ثانياً ـ أن أهم خصائص هذا النموذج :

أ - كثافة النسج .

ب - رتابة التكوين؛ لافتقاره إلى إيقاع النبض بالحياة الواقعية .

ج - «سـوريـاليـة» الأداء؛ مجنحـاً بـ (التخييـل) و(التشخيص) و(التجسيد) .

د - سوداوية الطابع؛ منعكساً عن سوداوية المزاج في التركيبة النفسية .

ثالثاً – أن صور العميان البصرية، بما توفرت عليه من إبداع، تحسم الخلاف حول المكانة المضفاة على دور التجربة الحسية في الإبداع الفني؛ لتثبت أنها إنما تكمن في قيمها الرمزية لا في مشخصاتها الشكلية.

وأكثر من ذلك – رابعاً: أن اكتشاف تفوق العميان على المبصرين في إبداع الصورة البصرية، يثير الانتباه إلى مناهل الفن الأصيلة والأسخى بهباتها لموهبة الفنان، النابعة من مكنونات الذات وتمثلها الثقافي؛ ولئن كانت لتُرى الحواسّ الخارجية سبيلاً أوليًّا لتحصيل ذلك وتَنمّيه فلقد تكون سبباً إلى تعكير صفوه وسلب غناه.

وتطرح الصورة البصرية بهذا أربع توصيات يتقاسمها أربعة علوم تعاضدا:

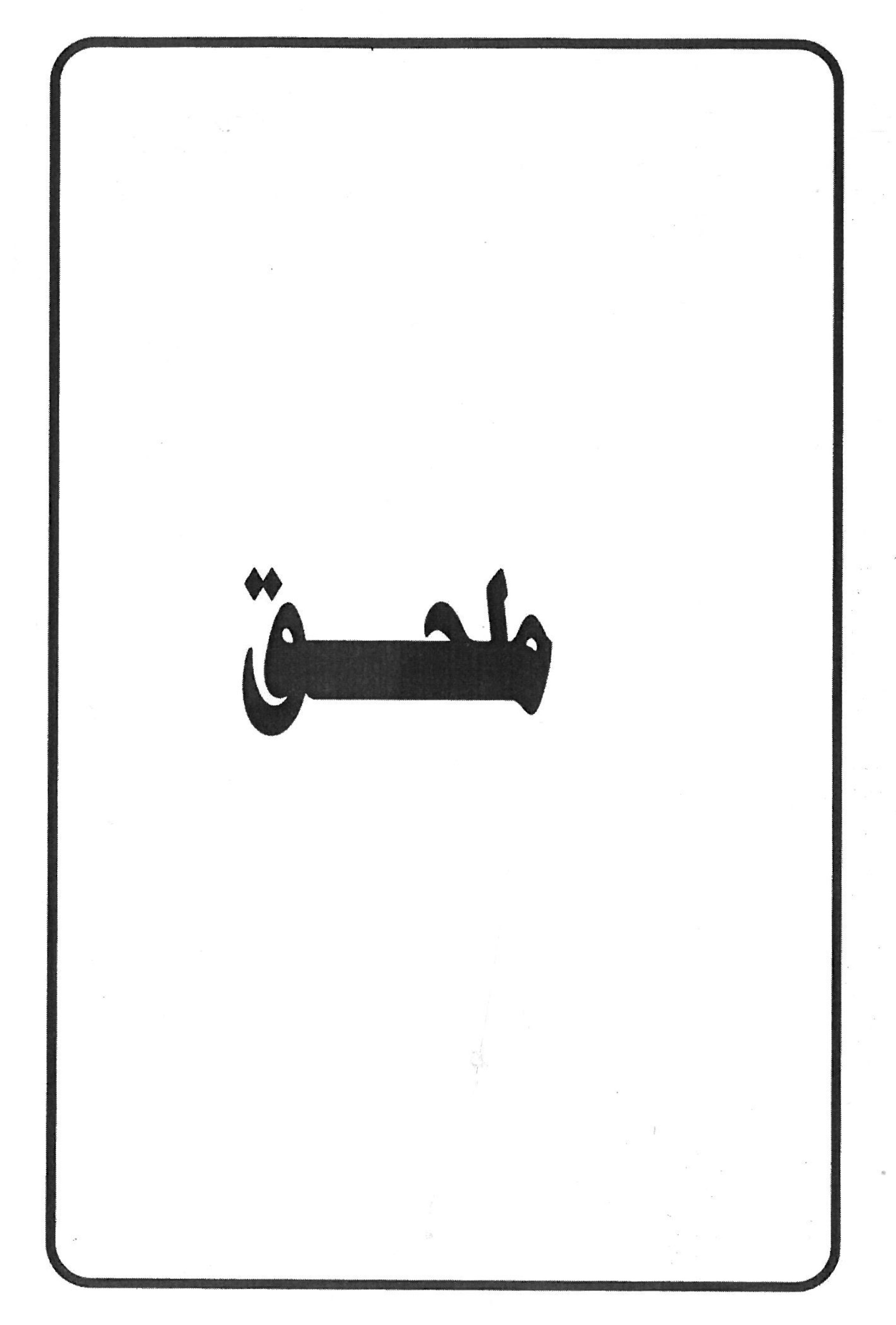
– علم النفس؛ وما يمكن لتعمقه في دراسة حالات العميان أن يمد الدارسين به من إضاءات ثاقبة في فهم الإنسان وقدراته.

– علم اللغة؛ إذ قضية الصورة البصرية في شعر العميان قضية لغوية في الأساس، وقيام دراسات لغوية تخصصية شاملة لشعر العميان لا ريب يجلّي آفاقاً مهمة في المعرفة بهذه الملكة الإنسانية.

– الدراسات الأدبية؛ فالصورة البصرية في شعر العميان محور انطلاق إلى دراسة إبداعات العميان في دوائر أخرى: كالصور السمعية، واللمسية، والحركية، والمعنوية، والخيالية، والأسلوب الفني العام.. إلخ، ومن ثم النفاذ بحصيلة تخصب الوعي بفن الشعر جميعا.

– نظرية الأدب والنقد؛ لأن إيلاء شعر العميان عناية خاصة في تفهّم الإبداع الفني سيجيب عن مسائل جوهرية مما يلجّ فيه النقاد والمنظّرون.

والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.



ملحق

ثبت عام بالمادة الشعرية التي طبق عليها الإحصاء وأقيمت الدراسة

أولاً - الصورة البصرية في شعر العميان (١٠٤٦ بيتا)(*)

١ - **بشّار بن برد**، (٢٠٤ أبيات): ج١/ ص١٠٩/ ب١٠، ١١٠/٣، ١١٩/٢، ١٢٩/٦ - ٧، ١٤١/٥ - ٦، ١٤٩/٣، ١٥٢/٤، ١٥٦/٦، ١٦٨/٩، ١٧٤/٣، ١٩٢/٦، ١٩٣/٥، ٢٠٥/٥، ٢٠٩/٣، ٢١٦/٤، ٢٢٩/٥، ٢٣١/٧، ٢٣٢/١، ٢٣٣/١١، ٢٤٠/٩ - ١٠، ٢٤٩/٧، ٢٥١/٧، ٢٦٢/٩، ٢٧٥/٧، ٢٧٧/١٠، ٢٨٢/٤ - ٥، ٢٨٦/١، ٢٨٧/٣، ٢٩٥/٤، ٢٩٦/١، ٣٠٢/١، ٣١٢/١، ٣١٦/٨، ١٠، ٣١٨/٣ - ٤، ٦، ٣٢٩/٢، ٣٣٦/٢، ٣٧٦/٨، ٣٨٢/٢ - ٣، ٥،

ج٢/ ص١٣/ ب٢، ٣٨/١، ٧٠/٢، ٨٧/١، ٩٣/٣، ٩٤/٤، ٩٥/٣ - ٤، ١٠٨/١ - ٣، ١٠٩/١، ٥، ١١٦/٢، ١٣٣/١، ١٥٨/٤، ١٥٩/٤، ١٦٠/٣، ١٦٢/٨، ١٧٦/٢، ١٧٨/٦، ١٩٩/٢، ٥-٦، ٢٠٠/١، ٢٠٤/٥، ٢١٠/٤، ٢١٦/ ١-٣، ٢٢٢/ ٣-٥، ٢٢٦/ ١-٣، ٢٢٧/١-٢، ٢٢٩/ ٢، ٢٣١/٢-٤، ٢٣٢/١، ٢٣٣/٤، ٢٣٤/١، ٢٤٥/١، ٢٧٢/ ١، ٢٨٩/ ٦، ٢٩٠/ ١-٤، ٣١٨/٨، ٣١٩/٤، ٣٢٧/٢، ٤-٥، ٣٢٨/٣،

ج٣/ ص٤/ ب١، ٩/٤، ١٠، ١٠/٧، ٣٠/٢، ٣١/٤، ٣٣/ ٢، ٥١/ ٨، ٥٨/ ٦، ٦٤/١، ٦٩/٥، ٧١/ ٢-٣، ٧٧/٢، ٥، ٨٣/٧، ١٢٨/٢، ١٥٤/٣، ١٧٧/٣، ١٨٠/٦-٧، ١٨٣/٨-١٠، ١٨٨/٣-٤، ١٩٤/٤، ٢٠٥/٥، ٧، ٢٤٥/ ١-٤، ٢٤٦/ ١، ٣، ٦، ٢٥٠/ ٥، ٢٦٠/٢، ٢٦٣/٦، ٢٧٧/٢، ٢٨١/١، ٢٨٢/١، ٣٠٧/ ٧-٩،

(*) جاءت أبيات القصائد مرقّمة في كل من: (ديوان العكوّك، وسقط الزند، واللزوميات (بتحقيق/ طه حسين)، وديوان التطيلي)، بينما لم تكن الأبيات مرقّمة في الدواوين الأخرى - (بشار، واللزوميات (تحقيق/ الخانجي)، والحصري، والبردوني، وأبي نواس، والقسطلي، والأخطل الصغير) - ولذا فالإشارة إلى البيت في هذه المجموعة الأخيرة من الدواوين هي: إلى رقم ترتيبه ضمن الأبيات على كل الصفحة.

ج٤/ ص٢٤/ ب ٤، ٣٩/ ٤، ٥٥/ ٢-٣، ٥٦/ ٢، ٤، ٥٨/ ٣، ٦١/ ٣، ٥، ٧٩/ ٣، ٨١/ ٦، ٨٤/ ١، ٩٩/ ١، ١٠٢/ ٢، ١٠٤/ ١، ١٠٥/ ١، ١٠٧/ ٣، ١١٦/ ٣-٥، ١١٩/ ٦، ١٢٠/ ١، ٣-٤، ١٣٧/ ١، ١٤٨/ ٤، ١٥٨/ ١، ١٦٣/ ١، ١٦٤/ ١-٢، ١٦٦/ ١-٢، ١٧١/ ١، ١٨٣/ ١، ١٨٦/ ٢، ١٩٢/ ٤، ١٩٩/ ١-٢، ٢٠٢/ ١-٢.

٢ - **العكــوّك**، (٢٤ بيتـــاً): ص٣٣/ ب ١٣، ١٦، ١٨، ٤١/ ٣، ٤٨/ ١، ٥٩/ ٧-٨، ٦٥/ ٢، ٦٦-٦٧/ ١٩-٢١، ٦٩/ ٤٦، ٧٢/ ٣-٤، ٧٥/ ٢-٣، ٨٠/ ٢، ٩١/ ١-٢، ٩٦/ ٧-٨، ٩٧/ ٤، ٩٩/ ٢، ١١٢/ ٩.

٣ - **المعـري**، (٣٩٢ بيتا):

أ- شروح سقط الـــزنـــد: ص٢٩، ٣١-٣٢/ ب ٢-٤، ٣٣/ ٥، ٤٦/ ١٦، ٤٩/ ١٨، ٧٠/ ٣٢، ٧٢/ ٣٤، ٩٠/ ٥٣-٥٤، ٩٩-١٠١/ ٦٤-٦٦، ١٠٣-١٠٤/ ٦٨-٦٩، ١٠٥، ١٠٧/ ٧٢-٧٣، ١١٠/ ٧٦، ١١٦/ ٣، ١٣١/ ١٨، ١٣٢-١٣٣/ ٢٠-٢١، ١٣٦/ ٢٤، ١٤٨/ ٤١، ١٥٦/ ٥٢، ١٥٨-١٦٠/ ٥٤-٥٦، ١٦٦/ ٦٤، ١٨٠-١٨٢/ ١١-١٣، ١٨٢-١٨٣/ ١٤-١٥، ٢٠٠/ ٣٩، ٢٠٣- ٢٠٤/ ٤٢-٤٣، ٢٠٩-٢١١/ ٤٦-٤٨، ٢١٢/ ٤٩-٥٠، ٢١٤-٢١٥/ ٥١-٥٢، ٢١٩/ ٦١، ٢٣٠/ ١٦، ٢٤٠/ ٣، ٢٥٣-٢٥٤/ ١٨-١٩، ٣٠٥/ ٢٤، ٣٠٧/ ٢٦، ٣١٣/ ٣٢، ٣٤٣-٣٤٤/ ٢١-٢٤، ٣٤٦-٣٤٧/ ٢٦-٢٩، ٣٦١-٣٦٤/ ١٨-٢١، ٣٦٨-٣٧٢/ ٢٥-٣١، ٣٧٤/ ٣٤، ٣٨٢-٣٨٣/ ٤١-٤٢، ٣٩٠/ ١-٢، ٤٠٢/ ١-٢، ٤٠٧/ ٧، ٤١٥-٤١٨/ ٢-٧، ٤٢٠/ ١٠، ٤٢٢-٤٢٣/ ١٣-١٤، ٤٢٥/ ١، ٤٢٦/ ٣-٤، ٤٢٩/ ٦-٧، ٤٣٠-٤٣٨/ ٩-١٨، ٤٤٠-٤٤١/ ٢٠-٢٣، ٤٥٤/ ٤٠-٤١، ٤٦٣-٤٦٤/ ٥٧-٥٨، ٤٩٥/ ٣٧، ٤٩٨-٤٩٩/ ٤٢-٤٥، ٥٣٨-٥٤٠/ ٢٥-٢٧، ٥٤٢-٥٤٣/ ٢٩-٣١، ٥٤٥، ٥٤٧/ ٣٢-٣٤، ٥٧٥-٥٧٦/ ٣٣-٣٥، ٥٨٠/ ٤١، ٦٠٦/ ٧-٨، ٦١٩/ ٤، ٦٢٣-٦٢٥، ٦٢٧/ ٩-١٢، ٦٣٥/ ٢٥، ٦٤١-٦٤٣، ٦٤٥-٦٤٧/ ٣٤-٤٠، ٦٥٧-٦٥٨/ ٧-١٠، ٦٨٥/ ٣٦، ٦٩٧/ ١٦، ٧١٨/ ١٦، ٧٤٢/ ٤، ٧٨٤/ ٢١، ٧٨٦/ ٢٥، ٧٩٤/ ٣٣، ٧٩٩/ ٤١-٤٢، ٨١٨/ ١٥، ٨١٩/ ١٧-١٨، ٨٣٨-٨٣٩/ ٥-٦، ٨٤٦-٨٤٧/ ٥-٧، ٨٤٨-٨٤٩/ ٩-١٢، ٨٥٠-٨٥١/ ١٥-١٦، ٨٥٣-٨٥٤/

١٩-٢٠، ٢٢، ٨٨٤/ ٢، ٨٩٨-٩٠٣/ ١٥-٢٢، ٩٦٠/٢٨-٢٩، ١٠٤٢/٦، ١٠٤٩/٤-٥، ١٠٥١/٧، ١٠٥٤/١١، ١٠٦٧/١، ١٠٩٥-١٠٩٦/ ٥-٦، ١١٠٢/١١، ١١٠٨/٤، ١١٢٢/١٥، ١١٣٢/ ١٠-١١، ١٢٣٢-١٢٣٤، ١٢٣٦/٢١-٢٣، ١٢٨٩-١٢٩١/ ٢٨-٣٠، ١٣٠٧/ ٥٢، ١٣٤٢/١٦، ١٣٥٧-١٣٥٨/ ٤٠-٤٢؛ ١٣٦٠-١٣٦١/ ٤٥-٤٧، ١٣٦٢-١٣٦٣/ ٤٩-٥٠، ١٣٨٩-١٣٩١/ ٢٢-٢٤، ١٤٣٦، ١٤٣٨/ ٢٣-٢٤، ١٤٤٤، ١٤٤٥/ ٣٠-٣١، ١٤٥٥/٤٢، ١٤٦١، ١٤٦٣-١٤٦٤/ ٥١-٥٣، ١٤٧٩/٧، ١٤٨٢-١٤٨٣/ ١٢-١٣، ١٤٩١/٥، ١٤٩٥-١٤٩٦/ ٩-١٠، ١٥٠٧/ ١٧، ١٥١٤/ ٢٢، ١٥١٧، ١٥٢٠-١٥٢١/٢٦-٢٨، ١٥٢٣/ ٣٠، ١٥٢٤، ١٤٢٧ - ١٥٣٠/ ٣٢-٣٨، ١٥٣٢، ١٥٣٤/ ٤٠-٤١، ١٥٣٩/٤٥، ١٥٦٠-١٥٦٢، ١٥٦٤، ١٥٦٦-١٥٦٧ / ٧-١٢، ١٦١١/٦، ١٧١٣-١٧١٦/ ٣-٨، ١٧١٧-١٧١٨/ ١١-١٢، ١٧٢٤-١٧٢٥/ ٦-٧، ١٧٣٧/٢٢، ١٧٣٩، ١٧٤١/٢٨-٢٩، ١٧٤٩-١٧٥٠، ١٧٥٢/ ١-٢، ٤، ٦، ١٧٦٠/ ٢٢-٢٣، ١٧٦٥/٣٤، ٣٦، ١٧٧٥/٢، ١٧٧٧/ ٦-٧، ١٧٨٤- ١٧٨٥، ١٧٨٧-١٧٨٩/١٤-١٥، ١٧-٢٢، ٢٤، ١٧٩٢/ ٣٠، ١٨٠٢/ ٥٠، ١٨٠٨/٥٨، ١٨١٦/٧، ١٨٣٤/ ٣٧، ١٨٥٣/ ١٣، ١٨٦٣-١٨٦٧/١٠، ١٢-١٥، ١٩-٢٢، ٢٤-٢٥، ١٨٧٨-١٨٧٩/ ٢-٤، ١٨٩٠-١٨٩١/٢٣-٢٦، ١٩٠٥، ١٩٠٧-١٩٠٨/ ١١، ١٦، ١٩، ١٩١١ - ١٩١٣/ ٢-٥، ١٩١٤/ ١-٣، ١٩١٩/٦، ١٩٢١/٨، ١٩٥٢/٧، ١٩٥٧ - ١٩٥٨/ ١٩، ٢١، ١٩٦٨/٤٢، ١٩٦٩/٤٦، ١٩٧٦/٢، ١٩٨٠/١١، ١٩٨٣/١٦، ١٩٨٥-١٩٨٦/ ٢٠-٢٢، ١٩٨٧-١٩٨٩/ ٢٧-٢٩، ٣١-٣٢، ١٩٩٢-١٩٩٣/١، ٣-٥، ٢٠٠٩-٢٠١٠/ ٤-٨، ٢٠١٤/ ٣-٤، ٢٠٣١/٦،

ب - لزوم ما لا يلزم (بشرح/ طه حسين): ج١/ ص١٧/ ب ١-٢، ١٧١/ ١-٢، ٢٣٢/٧، ٢٥١/ ٤، ٢٧٠/ ٥-٧، ٣١٤/ ٩-١٠،

ج - اللـزوميـات (تحقيق/ الخانجي): ج١/ ص٩٠/ ب٣، ١١٥/ ٣، ١١٩/٦، ١٤٩/٢، ١٩٥/١، ٢٠١/٤، ٢١٣/١٠-١١، ٢٢٣/٥، ٢٣٠/١٢، ٢٧٢/٥، ٣١١/٤-٥، ٣٧٥/ ٤، ٣٩٧/١٠، ٤٠٩/١-٢، ٤١٩/٧، ٤٢٠/ ٢٠، ٤٣٣/١١،

ج٢/ ص١٣٠/ ب ١٣، ١٣١/ ١، ١٤٤/ ٤-٥، ١٤٨/ ١١، ٢٠٦/ ٣، ٣١٤/ ٣-٤، ٣٤١/ ١١، ١٣، ٣٦٨/ ٩.

٤ - **الحصري القيرواني**، (٣٢ بيتــا): ص107/ ب 13، 111/ 11، 114/ 7، 131/ 6، 143/ 5، 9، 214/ 6، 217/ 3، 223/ 4، 7، 9، 224/ 2، 225/ 5، 226/ 1-3، 236/ 9، 276/ 7، 13، 295/ 2، 314/ 7، 340/ 5-6، 14، 347/ 3، 379/ 15-16، 380/ 1، 389/ 9، 403/ 5، 461/ 9، 467/ 2.

٥ - **التطيلي**، (٢٠٥ أبيــات): ص٤/ ب١، ١١/ ٤٠، ٢٤/ ١٨-١٩، ٣٣/ ٧، ٣٣-٣٤/ ١٣-١٥، ٤٤/ ١١، ١٣-١٥، ١٧-١٨، ٢٠، ٤٥/ ٢٤-٢٥، ٢٧-٣٠، ٤٥-٤٦/ ٣٦-٣٨، ٤٠، ٥٠/ ٢٤-٢٦، ٥١/ ٣٤-٣٧، ٥١-٥٢/ ٤٠-٤٣، ٥٥/ ٤٠-٤١، ٥٦/ ١، ٥٧/ ١٤، ٥٨/ ٢٣-٢٥، ٢٨-٢٩، ٦٠/ ١٤-١٦، ١٨-٢٢، ٦٢/ ٣٧، ٦٤/ ١٥، ٦٥/ ٢٩-٣٠، ٦٧/ ٤، ٦٧/ ١-٢، ٦٨/ ١، ٦٩/ ١٢، ٦٩/ ٢٣، ٧٢-٧٣/ ٤٢-٤٥، ٧٨/ ٧-١٠، ٨١-٨٢/ ٦-١١، ٨٣/ ٢٧-٢٨، ٨٦/ ٢٢، ٨٨/ ١، ٤-٨، ٨٩-٩٠/ ٧، ٩-١٠، ١٦، ٩٣/ ٤٢، ٩٤/ ٥٣، ١٠٠/ ١٢، ١٠١/ ١٤، ١٨، ٢٢-٢٣، ٢٧-٢٩، ١٠٥-١٠٦/ ٦-٧، ٢٠، ١٠٩/ ٤٤-٤٥، ١١٣/ ٧-٨، ١٠-١٤، ١١٩/ ٦-٧، ١٣٢-١٣٣/ ٣٦-٣٧، ٤٠-٤١، ٥٠-٥٢، ١٣٤/ ٦٤، ١٣٦/ ١٦-١٧، ١٣٨/ ٤-٦، ١٥٠/ ٣٩-٤١، ١٥١/ ٦٢-٦٧، ١٥٢-١٥٣/ ٨٧-٩٥، ١٥٥/ ١٣٠-١٣٣، ١٥٧/ ١٥٩-١٦٠، ١٥٨/ ١٦٨-١٦٩، ١٥٩/ ١٨٣، ١٨٨، ١٩٢، ١٩٤، ١٩٨، ١٦٢/ ١٤-١٥، ١٧، ١٩-٢٠، ١٦٥/ ١٣، ١٧-٢٠، ١٦٩/ ٨-٩، ١٧٥/ ٦، ١٨٣/ ٣٢-٣٤، ١٨٤/ ٣٨-٤٠، ٤٣-٤٤، ١٨٥/ ٦٢-٦٧، ١٩٣/ ٤١-٤٢، ٤٤، ١٩٦/ ٥-٧، ٢٠٠/ ٥-٧، ٢٠١/ ١٦-١٧، ٢١٠/ ٣١-٣٥، ٢١١/ ٥، ٢١٢/ ٨، ٢١٥/ ٢١، ٢٤٤/ ٢٥-٢٦، ٣٠، ٢٤٦/ ٣، ٢٤٩/ ٢، ٢٨٨/ (موشح).

٦ - **البردّوني**، (١٨٩ بيتا):

أ- مــــن أرض بلقيــــس: ص٢٣/ ب ٥-٩، ٢٤/ ٧، ٣٠/ ٢، ٧، ٣٣/ ٣-٤، ٣٥/ ١-٢، ٣٨/ ١، ٣٩/ ٤، ٦، ٥٣/ ٤، ٧، ٥٩/ ٢، ٦٣/ ١، ٦٤/ ١، ٣-٤، ٦٥/ ١-٢، ٧١/ ١، ٧٢/ ٢، ٧٤/ ١-٢، ٧٥/ ٤، ٧٧/ ١-٢، ٨٤/ ٨، ٩٥/ ٦، ١٠٢/ ٤، ١٠٣/ ١-٤، ١١٩/ ٦، ١٢٦/ ١، ١٢٧/ ٣-٥، ١٣٥/ ٣، ١٥٨/ ٤،

١٥٩/ ١، ١٦٦/ ٦، ١٦٧/ ١، ٣، ١٧٩/ ٢، ٤، ١٨٤/ ٥، ١٩٥/ ٧، ١٩٦/ ١، ٣، ١٩٧/ ٢،

ب - السَّفر إلى الأيام الخضر(*): ص ٢٩٩/ ب ٣، ٣٠٢/ ٣، ٣٠٥/ ١-٢، ٣٠٧/ ٥، ٣٠٨/ ١، ٣، ٣١٥/ ٢، ٣٣٠/ ٥، ٣٣٣/ ٣، ٣٣٤/ ١، ٣٦٣/ ٦-٧، ٣٦٤/ ٢، ٣٧٢/ ٤، ٣٧٩/ ٣، ٣٨٠/ ٢، ٣٨٣/ ١، ٣٩٥/ ١-٢، ٣٩٦/ ٥، ٤٠٨/ ٢-٤، ٤١٦/ ١، ٤٢٨/ ١، ٤٣٥/ ١،

ج - مدينة الغد: ص١٤/ ب ٢-٥، ١٥/ ٩-١٠، ١٨/ ١، ٥، ١٩/ ٤، ٨-٩، ٢٠/ ١، ١٣، ٢١/ ٢، ٢٢/ ١-٤، ٦، ١٣، ٢٣/ ٢، ٩، ٢٤/ ٧، ١١، ٢٥/ ١، ٦-١٤، ٢٧/ ١-٢، ٢٨/ ٢، ٩-١٠، ٢٩/ ٥، ٣٠/ ٧، ٣١/ ٧، ٩-١٠، ٣٣/ ١-٢، ٣٤/ ١-٦، ١٣-١٤، ٣٥/ ٨، ٣٦/ ٧، ٣٧/ ٧، ٤١/ ١، ٥، ٤٤/ ٣-٤، ٤٥/ ٣، ٤٨/ ٢، ٤٩/ ١٢-١٣، ٥٥/ ٦-٧، ٥٩/ ٢، ٦، ٦١/ ٣، ٨، ٦٦/ ٥-٧، ٦٨/ ٥-٧، ٧٠/ ٤، ٧١/ ٩، ٧٢/ ٤، ٧٦/ ٢-٤، ٧٨/ ١، ٧٩/ ١-٢، ٦، ٨٠/ ١-٢، ٨٢/ ٢، ٤، ٩١/ ٦، ٩٥/ ٦، ٨، ٩٨/ ١، ١٠٠/ ١-٢، ١٠١/ ٢، ٤، ١٤٠/ ٤، ٦، ١٤٨/ ٤، ١٥١/ ٥-٦، ١٥٩/ ٧-٨.

ثانياً - الصورة البصرية في شعر المبصرين (١٨٧١ بيتا)

١ - أبو نواس، (١٢٤٠ بيتا): ص٥/ ب ٥-٧، ٦/ ٧، ٢٠/ ٦، ٢١/ ٤، ٢٢/ ٣-٤، ٢٣/ ١١، ٢٤/ ٦، ٨، ٢٧/ ٦، ٣٠/ ٥-٦، ٨، ٣٢/ ٦، ٣٣/ ٤، ٣٤/ ٢-٥، ٩، ٣٦/ ٣-٥، ٣٧/ ٦-٨، ٣٨/ ٦، ٣٩/ ٣-٤، ١٠، ٤١/ ١٠-١١، ٤٣/ ٢-٥، ٤٨/ ٣، ١٠، ٥٣/ ٣، ١٠، ٥٤/ ٣، ٥-٦، ٥٧/ ٩-١١، ٦٠/ ١، ٦٤/ ١٠، ٦٥/ ٥-٨، ٦٦/ ١١-١٢، ٦٨/ ١-٢، ٦٩/ ٤-٥، ٧٠/ ٥-٧، ٧٢/ ٢-٤، ٧٦/ ٦-٧، ٧٧/ ٨-٩، ٧٩/ ٢-٣، ٥، ١٠، ٨٥/ ٧، ٩، ٨٩/ ٧، ٩٠/ ٢، ٩٣/ ٢، ٥، ٩٩/ ٥، ١٠٠/ ٢، ١٠، ١٢، ١٠١/ ٨، ١٠٢/ ٨-٩،

(*) لم تكن طبعة (ديوان السفر إلى الأيام الخضر) - التي اعتمدنا عليها في الدراسة - تحت اليد ساعة إعداد هذا الثبت؛ فالإحالات هنا إلى الأبيات في الديوان نفسه ضمن المجموعة الكاملة (لديوان عبدالله البردوني، المجلد الثاني، ط. (١) دار العودة - بيروت: ١-٧-١٩٧٩).

١٠٧/١١، ١٠٩/٧، ١١١/٤، ١١٣/٤، ٦، ١١٤/٢-٣، ١١٩/٧، ١٠،
١٢٣/٤-٥، ١٢٦/٧، ١٣١/٩، ١٣٥/٥، ١٣٨/٦، ٨، ١٤١/٧-٨،
١٤٢/٦-٧، ١٤٥/٢-٥، ١٤٦/٧، ١٠، ١٤٧/٤-٥، ١٤٨/٥-٨، ١٥٠/١،
١٥١/٥-٦، ١٥٢/١-٢، ٩، ١٥٦/١، ١٥٧/٢-٤، ١٥٨/٣-٤، ١٥٩/٣-٤،
١٦٢/١-٤، ١٦٦/١٠-١١، ١٦٨/٤، ٦-٨، ١٦٩/٥-٦، ١٧١/٥-٦، ٩،
١٧٤/٧، ١٧٩/١-٢، ١٨٠/٢-٣، ١٨٣/٤، ٧-٩، ١٨٥/٧، ١٨٧/٣-٤، ٧،
١٨٨/٢، ٤-٥، ١٣، ١٨٩/٣، ٦-٨، ١٩٠/٨-١١، ١٩٥/٤، ١١-١٢،
١٩٦/٤، ٩، ٢٠٢/٦، ٢٠٥/٢، ٢٠٧/١٠-١١، ٢٠٨/٨، ٢٠٩/٨،
٢١٠/١-١٠، ١٣، ٢١٣/٤، ٢١٤/٤، ٧، ٢١٥/٦-٨، ٢١٩/٦، ٢٢٢/٤،
٩-١١، ٢٢٣/٢، ٨، ١٥، ٢٢٦/٤، ٦، ٢٣٨/٢، ٢٤٢/٦، ٢٥٦/٢-٥،
٢٥٨/٥، ٢٦٥/٢-٤، ٩، ٢٦٨/٨-١٠، ٢٦٩/٧-٩، ٢٧٠/٣-٥، ٢٧١/١٣،
٢٧٤/١٣، ٢٧٨/١٠-١١، ٢٨٤/٩، ٢٨٥/٢-٣، ٢٨٦/٦-٧، ٢٨٩/١٣-١٤،
٢٩١/٤، ٢٩٧/٦، ٣٠١/٢-٥، ٣٠٢/٨، ٣٠٤/٧، ٣٠٧/١، ٥-١٠،
٣١٤/١٢، ٣١٥/١، ٣١٦/٤، ٣١٧/١-٤، ٦، ٣٢٢/٦-٧، ٣٢٨/٣، ٧،
٣٣٠/٤، ٣٣١/٩-١١، ٣٣٢/٣، ٥، ٣٣٣/٧، ٣٣٥/١، ٣٣٧/١-٢، ٨-٩،
٣٣٨/٤-٨، ١٠-١١، ٣٤٠/٤، ٣٤٢/١٢-١٣، ٣٤٧/١١-١٢، ٣٤٩/٢-٤،
١٣، ٣٥١/٢، ٣٥٤/٥، ٣٥٦/١، ٤، ٣٥٧/١-٢، ٤، ٧، ٣٥٩/٢، ١٢،
٣٦٤/١١، ٣٦٥/٩-١١، ٣٧٤/٧، ١٤، ٣٧٥/٢-٥، ٣٨٢/٦، ٣٨٦/٩-١٣،
٣٩٢/٥-٧، ١٠-١١، ٣٩٣/٢، ٤، ٣٩٤/٥، ٣٩٦/١-٣، ٥، ٣٩٩/١، ٣،
٥-٦، ٤٠٠/٧-٨، ٤٠٢/٢، ٧-٩، ٤٠٤/٦-٧، ٤١٤/٢-٣، ٤٢٩/٥-٨،
٤٣١/٢-٣، ٤٣٣/٥، ٤٣٤/٨، ٤٣٥/٥-٨، ٤٣٨/١-٣، ٤٣٩/١، ٥-٨،
٤٤٠/١-٢، ٤-١٠، ٤٤١/٣-٤، ٤٤٣/١، ٤٤٥/١، ٨، ٤٤٧/٣، ٤٤٨/
٣-٥، ٤٥١/٣، ٧-١٠، ٤٥٢/٤-٧، ٤٥٥/٤-٦، ٤٥٦/٥-٦، ٤٦٤/٩،
١٢، ٤٦٥/١١، ٤٦٦/١-٤، ٤٧٢/٢، ٧، ٤٧٣/٢، ٤٧٥/٦، ٤٧٧/١،
٤٧٨/٥، ٧-٩، ٤٧٩/١-٦، ٤٨٠/٥-٨، ٤٨١/١، ١٢، ٤٨٢/٣-٤،
٤٨٦/٣-٤، ٤٨٨/٦-٧، ٩، ٤٩١/٣، ٨-٩، ٩، ٤٩٧/٨-١٦، ٤٩٨/١،
٤٩٩/٣-٥، ٧، ١٠-١١، ٥٠٠/٤-٥، ٥٠٤/٣-٥، ٥١٠/٢-٤، ٥١٥/
٩-١٠، ١٢-١٣، ٥١٦/١-٢، ٥٢٢/٢-٤، ٦، ٥٢٣/١، ٥٤٠/١-٢،

٤-١٢، ٥٤١/ ١١، ٥٤٩/ ٥-٩، ٥٥٠/ ١-٢، ٤-٥، ٥٦٤/ ٦-٨، ٥٧٣/ ٣، ٥٧٤/ ٦-٧، ٥٧٥/ ٣-٤، ٥٨٣/ ٢-٣، ٥، ٥٨٤/ ٤-٧، ٥٨٥/ ١-٣، ٧، ٥٨٦/ ١، ٣، ٥٩١/ ٥، ٥٩٢/ ١، ٥-٦، ٥٩٣/ ٢، ٥٩٥/ ٢-٣، ٦٢٤/ ٤-٥، ٦٢٥/ ٤-٦، ٨-٩، ٦٢٦/ ١، ٤-٨، ٦٢٧/ ١-٨، ٦٢٨/ ٥، ٨-١١، ٦٢٩/ ١-٢، ٥-٦، ٩-١٠، ٦٣٠/ ٤-٨، ١٠-١٣، ٦٣١/ ١-٢، ٥-١٠، ٦٣٢/ ٣-١٠، ٦٣٣/ ١-٤، ٧-٨، ٦٣٥/ ٢-٣، ٥-٧، ٩، ٦٣٦/ ١-٤، ٨-١٢، ٦٣٧/ ٣-١٠، ٦٣٨/ ١-٣، ٧، ٩-١١، ٦٣٩/ ٤-٥، ٨-١٣، ٦٤٠/ ١-١٢، ٦٤١/ ١-٥، ٧-٩، ٦٤٢/ ١-٣، ٦-٧، ٦٤٣/ ٤-٥، ٨-١٢، ٦٤٤/ ١-٢، ٤-٧، ٩، ١١-١٢، ٦٤٥/ ١-٧، ٩-١٣، ٦٤٦/ ٩-١١، ٦٤٧/ ١-٦، ٨-١٠، ٦٤٨/ ١، ٦-٨، ١٠-١١، ٦٤٩/ ١-٤، ٦٥٠/ ٦-١١، ٦٥١/ ١-٤، ٦٥٢/ ١-٢، ٤، ٧-١١، ٦٥٣/ ١-٣، ٧-٩، ٦٥٤/ ١-٣، ٦، ٦٥٥/ ١، ٧، ١١-١٤، ٦٥٦/ ١-١٠، ٦٥٧/ ١-٢، ٤-٩، ٦٥٨/ ١-٦، ٨-٩، ١١-١٢، ٦٥٩/ ١-١٤، ٦٦٠/ ١-٧، ٦٦٢/ ١-٨، ٦٦٣/ ١-٩، ٦٦٤/ ١-٦، ٦٦٥/ ١-٧، ٦٦٦/ ٢-٤، ٧-٩، ٦٦٧/ ١-٢، ٤-٧، ٦٦٨/ ٢، ٩، ٦٦٩/ ١-٥، ٩-١١، ٦٧٠/ ٦-٨، ٦٧١/ ١-٣، ٥-٦، ٨-٩، ٦٧٣/ ٣، ٧، ١٣-١٥، ٦٧٥/ ٣، ٥، ٧، ١٤-١٥، ٦٧٦/ ١-٢، ٤-٥، ٦٧٧/ ٣-٤، ٦-٨، ١١-١٣، ٦٧٨/ ٩، ٦٧٩/ ١، ٣، ٥-٦، ٦٨٠/ ١-٢، ٤-٦، ١١، ٦٨١/ ١١-١٣، ٦٨٢/ ٤-٦، ٩، ١٢-١٣، ٦٨٣/ ١، ٨-٩، ١٢، ٦٨٩/ ١-٧، ٦٩٠/ ٨، ٦٩١/ ٣-٥، ٨-١٠، ١٢-١٣، ٦٩٢/ ٩-١٤، ٦٩٣/ ١، ٤-٦، ٨-١٢، ١٥-١٧، ٦٩٤/ ٣-٥، ١١-١٢، ٦٩٦/ ٣-٧، ١٠، ٧٠١/ ١-٤، ١١-١٢، ٧٠٢/ ١-٣، ٧-١١، ١٤، ٧٠٣/ ٧-٨، ١١-١٤، ٧٠٤/ ٥-٩، ٧٠٨/ ١، ١٢، ٧١٥/ ٨-١٤، ٧١٨/ ٥-٧، ٧٢٠/ ٥-٨، ٧٢٥/ ٦، ٧٢٩/ ١، ٧٣٠/ ١-٣.

٢- القُسْطَلّي، (٤٠٨ أبيات): ص ٥/ ب ٤-٩، ٦/ ١، ٥، ٧/ ١-٢، ١٥، ٨/ ٢-٤، ٩/ ٦-٧، ١٠/ ١-٦، ١١/ ٣، ٥-٦، ٨، ١٠-١١، ١٢/ ٦، ١٠، ١٣/ ٢-٣، ٨، ١٤/ ١، ١٦/ ٤-٨، ١٧/ ٦، ١٥، ١٨/ ١، ٢٠/ ١١، ٢١/ ٢، ٢٢/ ١، ٣-٧، ٢٣/ ٨-٩، ٢٤/ ١-٤، ١٠، ٢٨/ ٣-٤، ٩، ٣١/ ٢-٣، ٣٢/ ١-٣، ٣٥/ ٢، ٥، ٣٦/ ١-٥، ٣٧/ ٧، ٣٨/ ٨، ٣٩/ ١-٣، ٤٠/ ١، ٦، ٤١/ ١-٢،

٨، ٤٢/ ١، ٤٤/ ١٤، ٤٦/ ٦-٧، ٤٧/ ٦، ٤٨/ ١-٥، ٥٢/ ٤، ١٦، ٥٣/ ١، ٥٦/ ١١، ٥٧/ ١-٣، ٦-٧، ٦١/ ٣، ٦٢/ ٤-٥، ٦٤/ ٣-٤، ٦-٧، ٦٥/ ٥، ٧، ٦٧/ ٨، ٦٨/ ١-٢، ٦-٩، ٦٩/ ١١، ٧٧/ ٢، ٧٨/ ٥-٧، ١٠، ٨٥/ ٨، ١٠، ١٢، ٨٧/ ٢-٤، ٨٨/ ١-٢، ٤-٥، ٨٩/ ٢، ١١، ٩٤/ ١-٢، ٩٦/١-٢، ٦، ٩٧/ ٧، ١٠٢/ ٢-١٠أ، ١٠٣/ ٦، ١٠٤/ ٢، ٥، ١٠٨/ ٦، ١٠٩/ ٦، ١١٠/ ٧-١٣، ١١١/ ١، ١٢١/ ٢-٣، ١٢٧/ ١-٢، ٤، ١٠، ١٢٩/ ٧، ١٣٠/ ٨، ١٣١/ ٧-٩، ١٣٩/ ٩-١٠، ١٤٠/ ١-٣، ٦-٧، ١٠-١١، ١٤١/ ٢-٣، ٦، ٨، ١٠، ١٤٢/ ١٥، ١٤٣/ ١-٣، ١٤٥/ ١، ١٤٦/ ١-٢، ١٤٧/ ١٢-١٣، ١٤٩/ ٥-٦، ١٤، ١٥٠/ ٧، ١٥٣/ ١٠، ١٢-١٤، ١٥٤/ ١٢، ١٥٩/ ١، ١٦٠/ ٢، ٦-٧، ١٦١/ ١٣، ١٦٢/ ٣-٤، ١٦٥/ ٨، ١٣، ١٦٦/ ١-٢، ١٦٧/ ١، ١٧٧/ ٣، ٨، ١٠، ١٨١/ ٨، ١٨٣/ ٧، ٩، ١٣، ١٨٥/ ٢-٣، ١٨٨/ ١أ، ١٨٩/ ١٠-١١، ١٩١/ ١، ٩-١٠، ١٩٨/ ١٠-١٢، ١٩٩/ ١، ٢٠٢/ ٧-٨، ٢١١/ ٨-٩، ٢١٢/ ١٣-١٤، ٢١٣/ ١، ٢١٦/ ٩، ٢٢٣/ ٩، ٢٢٩/ ١٢، ١٤، ٢٣٠/ ١٣، ٢٣٣/ ٤-٥، ٢٣٤/ ١، ٢٣٩/ ١٢، ٢٤٠/ ١، ٤، ٦، ٢٤٦/ ٥-٦، ٢٥٢/ ٦-١١، ٢٥٣/ ٣-٥، ٢٥٦/ ٦-٧، ٩-١١، ٢٥٧/ ٢-٣، ٢٥٨/ ٣-٤، ٢٥٩/ ١، ٢٦٠/ ٨، ٢٦٥/ ١٣-١٤، ٢٦٦/ ١، ٥، ٩-١٠، ٢٦٧/ ١، ٢٦٩/ ٤-٦، ٢٧٥/ ٩-١٠، ٢٧٩/ ١٤-١٥، ٢٨٠/ ١-٢، ٢٨٢/ ٦-٧، ٢٨٤/ ٨، ٢٩٠/ ١-٥، ٣٠٠/ ٥-٨، ٣٠٢/ ٥-٩، ٣٣٦/ ٢-٤، ٣٣٧/ ٢، ٣٥٧/ ١-٤، ٦-١٠، ٣٥٩/ ٥، ٣٦١/ ١-٤، ٣٧٤/ ٢، ٦-٧، ٣٧٥/ ١-٢، ٣٨٨/ ٨، ٣٩٠/ ٦-٨، ٣٩٢/ ٤، ٣٩٣/ ٨، ١٢، ٣٩٨/ ١٢-١٤، ١٦-١٧، ٣٩٩/ ١، ٤، ٤١٧/ ١٠-١٣، ٤١٨/ ١-٤، ١١-١٣، ٤٢٠/ ١، ٤٢١/ ٨-١٠، ٤٥٥، ٣-٩، ٤٦٥/ ١، ٣-٤، ٤٦٧/ ٧-١٠، ٤٨٦/ ٢، ٤٩٤/ ٦، ٤٩٥/ ١٢-١٥، ٥٠٢/ ٤-٥، ٥١١/ ٣، ٦، ٥١٢/ ١-٣، ٥٢٠/ ٧، ٩، ٥٢٢/ ٩-١٤، ٥٣٧/ ١٣، ٥٣٨/ ١، ٥٤٠/ ١٢-١٣، ٥٤٣/ ٣، ٥٤٤/ ١-٣.

٣- الأخطل الصغير، (٢٢٣ بيتـــــا): ص ١٦/ ب ٢-٣، ٥، ١٧/ ١، ٣، ١٩/ ٢-٣، ٢٤/ ٣، ٢٥/ ١، ٢٩/ ١٠-١٢، ٣٣/ ١-٢، ٣٦/ ٤، ٣٧/ ٧-٨، ٤١/ ١-٢، ٤٣/ ٥، ٤٤/ ١، ٣، ٤٦/ ١، ٤٨/ ١، ٥٢/ ٤، ٥٣/ ٧، ٥٥/ ١-٢، ٥٩/ ١-٢، ٦٠/ ٣، ٦٢/ ٢-٣، ٨٢/ ٣-٤، ٨٩/ ٤، ٩٠/ ٥، ٨، ٩١/ ٢-٣،

٦، ٩، ٩٦/ ٢-٣، ٦-٨، ٩٧/ ١، ٩٨/ ١-٢، ٤، ٦، ١٠٤/ ٢، ١٠٥/ ٧-٩،
١٠٦/ ٣-٤، ١١١/٣-٦، ١١٤/ ١-٣، ١١٥/ ٢-٤، ١٢٠/ ٤-٥، ١٢٣/ ٥،
١٢٥/ ٣، ١٢٧/ ٣، ١٢٨/ ٥-٦، ١٣٠/ ٣-٤، ١٣٣/ ١، ٥-٩، ١٣٤/ ١-٣،
١٣٨/ ١-٢، ١٣٩/ ٤، ١٤١/ ١، ١٤٦/ ١-٣، ١٤٨/ ١، ١٥٢/ ٥-٦، ١٥٣/
٢، ١٥٤/ ١، ١٥٩/ ٤، ١٦٣/ ٤، ١٦٥/ ٢-٤، ١٦٧/ ٢-٤، ١٧٣/ ١-٢،
١٧٤/ ٦-١٠، ١٧٥/ ١، ٣-٧، ١٧٦/ ١-٢، ١٧٧/ ٢، ١٨١/ ٧-١٠، ١٨٤/
١، ١٩٤/ ٢-٥، ١٩٥/ ١، ٤-٦، ١٩٧/ ١-٢، ١٩٩/ ١-٥، ٢٠٠/ ٢-٨،
٢٠١/ ١، ٢٠٦/ ٣-٤، ٢١٢/ ٥-٦، ٢١٣/ ٣، ٢١٤/ ١، ٢١٥/ ٣-٥، ٢١٦/
١-٢، ٢١٧/ ٢-٦، ٢١٨/ ١-٤، ٢٢٦/ ٢-٥، ٢٢٧/ ٥، ٢٤٠/ ٢-٤، ٢٥٧/
١-٢، ٢٧٠/ ٨، ٢٧٢/ ٢، ٢٧٣/ ١-٧، ٢٧٤/ ٢، ٧-٩، ٢٧٦/ ٥-٦، ٨،
٢٧٧/ ٤-٦، ٢٧٨/ ١، ٢٨٤/ ٣-٥، ٢٨٥/ ١-٢، ٢٩٠/ ٧، ٢٩٢/ ١-٢،
٢٩٦/ ٨، ٢٩٩/ ٥-٦، ٣٠١/ ٢، ٣٠٣/ ١، ٣-٤، ٣١٤/ ١-٢، ٣١٧/ ٢-٣،
٣٢٥/ ٢-٣، ٣٢٦/ ٢-٣، ٣٢٧/ ٧-٨، ٣٢٩/ ٤-٥.

فهارس

- كشّاف
- مصادر البحث ومراجعه

كشّاف(*)

(أ)

(*) كشاف شامل بمواد الدراسة المهمة، دون حواشيها : كالأعلام، والمصطلحات، والألفاظ والعبارات المحورية .

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(ح)

(خ)

(د)

(ص)

(ض)

(ط)

(ظ)

(ع)

(غ)

(ف)

(ق)

(هـ)

(و)

(ي)

مصادر البحث ومراجعه

أولاً - بالعربية

١ - الكتب(*)

— الآمدي - أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى
(٣٧٠هـ = ٩٨٠م):
الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري.
تحقيق/ السيد أحمد صقر.
ط. دار المعارف بمصر: ١٣٨٠هـ = ١٩٦١م.

— **ابن الأبرص** - عَبيد
(- نحو ٢٥ ق. هـ = ٦٠٠م):
ديوان عبيد بن الأبرص.
تحقيق وشرح/ حسين نصّار.
ط. (١) مصطفى البابي الحلبي - مصر: ١٣٧٧هـ = ١٩٥٧م.

— **ابن الأثير** - أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني الجزري (عز الدين)
(٥٥٥ - ٦٣٠هـ = ١١٦٠ - ١٢٣٣م):
الكامل في التاريخ.
تحقيق/ نخبة من العلماء.
ط. (٤) دار الكتاب العربي - بيروت: ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م.

— **الأخطل الصغير** - بشارة الخوري
(١٣٠٢ - ١٣٨٨ هـ = ١٨٨٥ - ١٩٦٨م):

(*) ويحوي هذا الجزء من الثبت، إلى توثيق الكتب، الإحالة على توثيق دوائر المعارف والدوريات والصحف في أماكن تصنيفها: في (٢) و(٣) منه؛ فيكون بهذا فهرساً شاملاً لكافة مصادر الدراسة ومراجعها بالعربية.

شـعـره .
ط . دار المعارف - لبنان : ١٩٦١م .

— **إدلر - ألفرد**
(١٨٧٠ - ١٩٣٧م) :
العصاب بحث في علم النفس .
ترجمة/ أحمد الرفاعي وفارس ضاهر.
ط . (١) دار ومكتبة الهلال : ١٩٨٢م .

— **أرسطوطاليس :**
فن الشعر.
ترجمة/ عبد الرحمن بدوي .
ط . (٢) دار الثقافة - بيروت : ١٩٧٣م .

— **الأزدي**- علي بن ظافر
(٥٦٧ - ٦١٣هـ = ١١٧١ - ١٢١٦م) :
بدائع البدائة .
تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم .
ط . مكتبة الأنجلو المصرية - القاهر: سبتمبر ١٩٧٠م .

— **ابن الأسلت** - أبو قيس صيفي الأوسي
(- ١ هـ = ٦٢٢م) :
ديوان أبي قيس صيفي بن الأسلت الأوسي .
تحقيق/ حسن محمد باجودة .
ط . السنة المحمدية ، دار التراث - القاهرة : ١٩٧٣م .

— **إسماعيل** - عز الدين :
الأسس الجمالية في النقد العربي . . عرض وتفسير ومقارنة .
ط . (١) دار الفكر العربي : ١٩٥٥م .

— **الأصفهاني** - أبو الفرج علي بن الحسين
(٢٨٤ - ٣٥٦ هـ = ٨٩٧ - ٩٦٧م) :

الأغــانــي .
تحقيق/ لجنة من الأدباء .
ط . (٦) دار الثقافة - بيروت : ١٤٠٤هـ = ١٩٨٣م .

— **امرؤ القيس**
(- نحو ٨٠ ق . هـ = ٥٤٥م) :
ديوان امرئ القيس .
تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم .
ط . دار المعارف - القاهرة : ١٣٧٧ هـ = ١٩٥٨م .

—**ابن الأنباري** - أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد
(٥١٣ - ٥٧٧ هـ = ١١١٩ - ١١٨١م) :
نزهة الألباء في طبقة الأدباء .
تحقيق/ إبراهيم السامرائي .
ط . (٢) مكتبة المنار - الأردن - الزرقاء : ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م .

— **أنيس** - إبراهيم :
دلالة الألفاظ .
ط . (٣) مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة : ١٩٧٢م .

— **أوس بن حجر**
(٩٨ - نحو ٢ ق . هـ = ٥٣٠ - ٦٢٠م) :
ديوان أوس بن حجر.
تحقيق وشرح/ محمد يوسف نجم .
ط . (٢) دار صادر - بيروت : ١٣٨٧هـ = ١٩٦٧م .

— **ابن أوس** - معن المزني
(- ٦٤ هـ = ٦٨٣م) :
ديوان معن بن أوس المزني .
صنعة/ نوري حمودي القيسي ، وحاتم صالح الضامن .

ط. (١) دار الجاحظ - بغداد: ١٩٧٧م.

— **البخاري** - أبو عبد الله محمد بن إسماعيل الجعفي

(١٩٤ - ٢٥٦ هـ = ٨١٠ - ٨٧٠م):

صحيح البخاري.

بعناية/ مصطفى ديب البُغا.

ط. (١) دار القلم - دمشق، بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م.

— **البرّدوني** - عبد الله:

السَّفَر إلى الأيام الخضر.

ط. مطبعة العلم - ؟: (د. ت).

- **مدينة الغد.**

ط. (٤) دار العودة - بيروت: ١٩٨٢م.

- **مقابلة.**

جريدة الرياض (انظر: ٣ - ثبت الدوريات والصحف).

- **من أرض بلقيس.**

ط. دار العودة - بيروت: ١٩٨٢م.

— **بروكلمان** - كارل:

أبو نواس. (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف).

— **ابن بسام** - أبو الحسن علي الشنتريني

(- ٥٤٢هـ = ١١٤٧م):

الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة.

تحقيق/ إحسان عباس.

ط. (١) دار الثقافة - بيروت: ١٣٩٩هـ = ١٩٧٩م.

— **البستاني** - المعلم بطرس:

دائرة المعارف. (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف).

— **بشّار بن برد**

(٩٥ - ١٦٧هـ = ٧١٤ - ٧٨٤م):

ديوان بشّار بن برد.

عني به/ محمد الطاهر ابن عاشور. راجعه وصححه/ محمد شوقي أمين وآخَر.

ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة: ١٣٦٩ - ١٣٨٦هـ = ١٩٥٠ - ١٩٦٦م.

— **البطل** - علي:

الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها.

ط. (٣) دار الأندلس - بيروت: ١٩٨٣م.

— **البطليوسي** - أبو محمد عبد الله بن محمد السيد

(٤٤٤ - ٥٢١هـ = ١٠٥٢ - ١١٢٧م):

(انظر: المعري: شروح سقط الزند).

— **البغدادي** - عبد القادر بن عمر

(١٠٣٠ - ١٠٩٣هـ = ١٦٢٠ - ١٦٨٢م):

خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب.

تحقيق/ عبد السلام محمد هارون.

ط. مصر: ١٩٧٩ - ١٩٨٦م.

— **البهبيتي** - نجيب محمد:

تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري.

ط. (٣). ن. مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الكتاب العربي ببيروت: ١٩٦٧م.

— **بورا** - سير موريس:

الخيال الرومانسي.

ترجمة/ إبراهيم الصيرفي.

ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة: ١٩٧٧م.

— **التطيلي** - أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي هريرة (الأعمى)

(- ٥٢٥هـ = ١١٣١م):

ديوان الأعمى التطيلي ومجموعة موشحاته .

تحقيق/ إحسان عباس .

ن . دار الثقافة - بيروت : ١٩٦٣م .

— **التهامي** - أبو الحسن علي بن محمد

(- ٤١٦هـ = ١٠٢٥م) :

ديوان أبي الحسن علي بن محمد التهامي .

تحقيق/ محمد بن عبد الرحمن الربيع .

ط . (١) مكتبة المعارف - الرياض : ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م .

— **ابن تولب** - النمر

(- نحو ١٤هـ = ٦٣٥م) :

شعر النمر بن تولب .

صنعة/ نوري حمودي القيسي .

ط . المعارف - بغداد : (د. ت) .

— **الثعالبي** - أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل

(٣٥٠ - ٤٢٩ هـ = ٩٦١ - ١٠٣٨م) :

يتيمة الدهر .

تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد .

ط . دار الفكر - بيروت : (د. ت) .

— **الجاحظ** - أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب

(١٥٠ - ٢٥٥هـ = ٧٦٧ - ٨٦٨م) :

الحيوان .

تحقيق/ عبد السلام محمد هارون .

ط . (٢) مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر : (د. ت) .

— **جران العود النُّميري :**

ديوان جران العود النُّميري .

رواية/ أبي سعيد السكري .

باعتناء/ أحمد نسيم .

ط . (١) مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة : ١٣٥٠ هـ = ١٩٣١م .

— **الجرجاني - عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد**
(- ٤٧١ أو ٤٧٤هـ = ١٠٧٨ أو ١٠٨١م):
أسرار البلاغة.
تحقيق/ هـ. ريتر.
ط. أستانبول: ١٩٥٤م.
— **الجرجاني - القاضي علي بن عبد العزيز**
(- ٣٩٢هـ = ١٠٠٢م):
الوساطة بين المتنبي وخصومه.
تحقيق وشرح/ محمد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي.
ط. (٤) مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه - مصر: ١٣٨٦هـ = ١٩٦٦م.
— **جرير بن عطية**
(٢٨ - ١١٠هـ = ٦٤٠ - ٧٢٨م):
ديوان جرير.
بشرح/ محمد بن حبيب.
تحقيق/ نعمان محمد أمين طه.
ط. دار المعارف - القاهرة: ١٩٧١م.
— **ابن جني - أبو الفتح عثمان**
(- ٣٩٢هـ = ١٠٠٢م):
الخصائص.
تحقيق/ محمد علي النجّار.
ط. (١) دار الكتب المصرية - القاهرة: ١٣٧٦هـ = ١٩٥٦م.
- **سر صناعة الإعراب.**
دراسة وتحقيق/ حسن هنداوي.
ط. (١) دار القلم - دمشق: ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م.

— ابن الجهم - علي
(- ٢٤٩هـ = ٨٦٣م):
ديوان علي بن الجهم.
تحقيق/ خليل مردم بك.
ط. (٢) دار الآفاق الجديدة - بيروت: (د. ت).

— جواد علي:
المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام.
ط. (١) دار العلم للملايين - بيروت: ١٩٧٣م.

— الجوهري - إسماعيل بن حماد
(- ٣٩٣هـ = ١٠٠٣م):
الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية.
تحقيق/ أحمد عبد الغفور عطّار.
ط. (٣) دار العلم للملايين - بيروت: ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م.

— حسّان بن ثابت
(- نحو ٥٤هـ = ٦٧٣م):
ديوان حسّان بن ثابت.
تحقيق/ سيد حنفي حسنين، مراجعة/ حسن كامل الصيرفي.
ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة: ١٩٧٤م.

— حسنين - سيد حنفي:
بشّار بن برد. دراسة في النظرية والتطبيق.
ط. دار الثقافة - القاهرة: ١٩٧٨م.

— الحصري - أبو الحسن علي بن عبد الغني القيرواني
(- ٤٨٨هـ= ١٠٩٥م):
(انظر: المرزوقي والجيلاني).

— **الحطيئة** - أبو مليكة جرول بن أوس بن مالك العبسي

(- نحو ٤٥ هـ = ٦٦٥م):

ديوان الحطيئة.

بشرح/ ابن السكيت، والسكري، والسجستاني.

تحقيق/ نعمان أمين طه.

ط. (١) مطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر: ١٣٧٨هـ = ١٩٥٨م.

— **حمزة** - مختار:

سيكولوجية ذوي العاهات والمرضى.

ط. (٤). ن. دار المجمع العلمي بجدة: ١٣٩٩هـ = ١٩٧٩م.

— **الحموي** - شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي

(٥٧٤ - ٦٢٦هـ = ١١٧٨ - ١٢٢٩م):

كتاب إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب (المعروف بـ: معجم الأدباء أو طبقات الأدباء).

بعناية/ د. س. مرجليوث.

ط. (٢) مطبعة هندية بالموسكي بمصر: ١٩٢٣م.

— **الحميدي** - أبو عبد الله محمد بن أبي النصر

(٤٢٠ - ٤٨٨هـ = ١٠٢٩ - ١٠٩٥م):

جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس.

تحقيق/ إبراهيم الإبياري.

ط. (١) دار الكتاب المصري - القاهرة، ودار الكتاب اللبناني - بيروت: ١٤٠٤هـ = ١٩٨٤م.

— **خزندار** - عابد:

الإبـــداع.

ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٨٨م.

— **خسرو** - أبو معين الدين ناصر خسرو القبادياني المروزي

(٣٩٤ - ٤٨١ هـ = ١٠٠٤ - ١٠٨٨م):

(سفر نامه) رحلة ناصر خسرو القبادياني.

ترجمة/ أحمد خالد البدلي.

ط. (١) عمادة شؤون المكتبات - جامعة الملك سعود - الرياض: ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م.

— **ابن الخطيم** - قيس

(نحو ٢ ق. هـ = ٦٢٠م):

ديوان قيس بن الخطيم.

(عن/ ابن السكيت وغيره).

تحقيق/ ناصر الدين الأسد.

ط. (١) مطبعة المدني - القاهرة: ١٣٨١هـ = ١٩٦٢م.

— **ابن خلكان** - أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر

(٦٠٨ - ٦٨١هـ = ١٢١١ - ١٢٨٢م):

وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان.

تحقيق/ إحسان عباس.

ط. دار صادر - بيروت: ١٩٧٢م.

— **الدينوري** - أبو حنيفة أحمد بن داوود

(- ٢٨٢هـ = ٨٩٥م):

كتاب النبات (قطعة من الجزء الخامس).

عني به/ ب. لوين.

ط. مطبعة بريل -ليدن: ١٩٥٣م.

— **الذبياني** - النابغة

(- نحو ١٨ ق. هـ = ٦٠٤م):

ديوان النابغة الذبياني .
تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم .
ط . (٢) دار المعارف - القاهرة : ١٩٨٥م .

— **الرازي** - فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين
(٥٤٤ - ٦٠٦هـ = ١١٤٩ - ١٢٠٩م) :
المحصول في علم أصول الفقه .
دراسة وتحقيق/ طه جابر فياض العلواني .
ط . (١) جامعة الإمام محمد بن سعود - الرياض : ١٣٩٩هـ = ١٩٧٩م .

— **الراغب الأصفاني** - أبو القاسم الحسين بن محمد
(- ٥٠٣هـ = ١١٠٩م) :
محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء .
ط . دار مكتبة الحياة - بيروت : تموز ١٩٦١م .

— **ابن أبي ربيعة** - عمر
(٢٣ - ٩٣ هـ = ٦٤٤ - ٧١٢م) :
شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي .
تأليف/ محمد محيي الدين عبد الحميد .
ط . (١) مطبعة السعادة بمصر : ١٣٧١هـ = ١٩٥٢م .

— **ابن رشيق** - أبو علي الحسن القيرواني الأزدي
(٣٩٠ - ٤٥٦هـ = ٩٩٩ - ١٠٦٣م) :
قراضة الذهب في نقد أشعار العرب .
تحقيق/ الشاذلي بو يحيى .
ط . الشركة التونسية للتوزيع - تونس : ١٩٧٢م .

— **ذو الرمة** - غيلان بن عقبة العدوي
(- ١١٧هـ = ٧٣٥م) :

ديوان ذي الرمة .
شرح/ الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي : صاحب الأصمعي .
رواية/ أبي العباس ثعلب .
تحقيق/ عبد القدوس أبي صالح .
ط . (٢) مؤسسة الإيمان - بيروت : ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م .

— **الزركلي** - خير الدين
(١٣١٠ - ١٣٩٦هـ = ١٨٩٣ - ١٩٧٦م) :
الأعـــلام .
ط . (٦) دار العلم للملايين - بيروت : تشرين الثاني (نوفمبر) : ١٩٨٤م .

— **زكي** - أحمد كمال :
الأساطير . دراسة حضارية مقارنة .
ط . (٢) دار العودة - بيروت : ١٩٧١م .

— **الزمخشري** - جار الله أبو القاسم محمود بن عمر
(٤٦٧ - ٥٣٨هـ = ١٠٧٥ - ١١٤٤م) :
أساس البلاغة .
تحقيق/ الأستاذ عبد الرحيم محمود : (عرّف به - أمين الخولي) .
ط . دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت : ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م .

— **سانتيانا** - جورج
(- ١٩٥٢م) :
الإحساس بالجمال . تخطيط لنظرية في علم الجمال .
ترجمة/ محمد مصطفى بدوي ، تقديم/ زكي نجيب محمود .
ط . مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة : (د . ت) .

— **ستيرن** - إدث م . ، و**كاستنديك** - إلزا :
الطفل العاجز.
ترجمة/ فوزية محمد بدران ، مراجعة/ أحمد زكي صالح .
ط . دار الفكر العربي - مصر: ١٩٦١م .

— سُحيم - عبد بني الحسحاس
(- نحو ٤٠ هـ = ٦٦٠م):
ديوان سُحيم عبد بني الحسحاس.
تحقيق/ الأستاذ عبد العزيز الميمني.
ن. الدار القومية - القاهرة (مصورة عن طبعة دار الكتب): ١٣٦٩هـ = ١٩٥٠م.

— سزكين - فؤاد:
تاريخ التراث العربي.
ترجمة/ محمود فهمي حجازي، راجعه/ عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحيم.
ط. جامعة الإمام محمد بن سعود - الرياض: ١٤٠٣هـ = ١٩٨٣م.

— السعدي - ابن نُباتة
(٣٢٧ - ٤٠٥هـ = ٩٣٨ - ١٠١٥م):
ديوان ابن نُباتة السعدي.
تحقيق/ عبد الأمير مهدي حبيب الطائي.
ن. وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية: ١٩٧٧م.

— سويف - مصطفى:
الأسس النفسية للإبداع الفني.. في الشعر خاصة.
ط. (٤) دار المعارف - القاهرة: ١٩٨١م.

— السيوطي - جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر
(- ٩١١هـ = ١٥٠٥م)،
والمحلّي - جلال الدين محمد بن أحمد
(٨٢٥ - ٨٩٠هـ = ١٤٢٢ - ١٤٨٥م):
تفسير الجلالين.
ن. مكتبة المثنّى ودار إحياء التراث العربي - بيروت: (د.ت).

— السيوطي (السابق نفسه):
المزهر في علوم اللغة وأنواعها.
باعتناء/ محمد أحمد جاد المولى بك، وآخرَين.
ط. (٣) دار التراث - القاهرة: (د. ت).

— **الشابي** - أبوالقاسم بن محمد بن أبي القاسم

(١٣٢٤ - ١٣٥٣هـ = ١٩٠٦ - ١٩٣٤م):

الخيال الشعري عند العرب.

ط. الدار التونسية للنشر: ١٩٧٨م.

— **الشبلي** - بدر الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله

(- ٧٦٩هـ = ١٣٦٧م):

آكام المرجان في أحكام الجانّ.

ط. (١) مطبعة السعادة بمصر: ١٣٢٦هـ.

— **شتروتمان R. Strothmann**:

الثنويّة. (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف).

— **شتيرن S.M. Stern**:

الأعمى التطيلي. (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف).

— **شولز** - روبرت:

البنيوية في الأدب.

ترجمة/ حنا عبّود.

ن. اتحاد الكتاب العرب - دمشق: ١٩٨٤م.

— **الصفدي** - صلاح الدين خليل بن أيبك

(٦٩٦ - ٧٦٤هـ = ١٢٩٦ - ١٣٦٣م):

كتاب الوافي بالوفيات.

باعتناء/ إحسان عباس.

ط. دار صادر - بيروت. ن. دار النشر فرانز شتايز بفيسبادن: ١٣٨٩هـ = ١٩٦٩م.

- **نَكْت الهميان في نُكَت العميان.**

وقف على طبعه/ أحمد زكي بك.

ط. المطبعة الجمالية بمصر: ١٣٢٩هـ = ١٩١١م.

— **ابن أبي الصلت** - أمية

(- ٥هـ = ٦٢٦م):

شرح ديوان أمية بن أبي الصلت.

باعتناء/ سيف الدين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب.

ط. دار مكتبة الحياة - بيروت: (د. ت).

— **الصنوبري** - أحمد بن محمد بن الحسن الضبي

(- ٣٣٤هـ = ٩٤٦م):

ديوان الصنوبري.

تحقيق/ إحسان عباس.

ن. دار الثقافة - بيروت: ١٩٧٠م.

— **الصوفي** - أبو الحسين عبد الرحمن بن عمر الرازي

(٢٩١ - ٣٧٦هـ = ٩٠٣ - ٩٨٦م):

كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين.

ط. (١) مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن - الهند: ١٣٧٣هـ = ١٩٥٤م.

— **الضبي** - المفضل بن محمد بن يعلى

(- ١٦٨؟ هـ = ٧٨٤م):

المفضليات.

تحقيق وشرح/ أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون.

ط. (٦) دار المعارف - القاهرة: (د. ت).

— **ضيف** - شوقي:

العصر العباسي الأول.

ط. (٦) دار المعارف بمصر: ١٩٧٦م.

— **ابن طباطبا** - أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي

(- ٣٢٢ هـ = ٩٣٤م):

كتاب عيار الشعر.
تحقيق/ عبد العزيز بن ناصر المانع.
ط. دار العلوم - الرياض: ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م.

— **طه حسين**
(١٣٠٧؟ - ١٣٩٣هـ = ١٨٨٩ - ١٩٧٣م):
الأيـــام.
ط. (٨) دار المعارف - القاهرة: ١٩٩١م.
- **تجديد ذكرى أبي العلاء.**
ط. (٦) دار المعارف - القاهرة: ١٩٦٣م.
- **حديث الأربعاء.**
ط. (١٣) دار المعارف - القاهرة: ١٩٧٩م.

— **طه حسين** - سوزان:
مــعــك.
ترجمة/ بدر الدين عرودكي، مراجعة/ محمود أمين العالم.
ط. دار المعارف - القاهرة: ١٩٨١م.

— **طه** - علي محمود
(١٣٢١ - ١٣٦٩هـ = ١٩٠٣ - ١٩٤٩م):
زهر وخمر (ليالي كليوبتره): ديوانه.
ط. دار العودة - بيروت: ١٩٧٢م.

— **ظاظا** - حسن:
كلام العرب. . من قضايا اللغة العربية.
ط. دار النهضة العربية - بيروت: ١٩٧٦م.

— **عباس** - إحسان:
تاريخ النقد الأدبي عند العرب.
ط. (٣) دار الثقافة - بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م.

- فن الشعر.
ط. (٦) دار الثقافة - بيروت: ١٩٧٩م.
- مقدمة ديوان الأعمى التطيلي.

— عباسي - عبد الرحيم بن أحمد
(٨٦٧ - ٩٦٣هـ = ١٤٦٣ - ١٥٥٦م):
معاهد التنصيص على شواهد التلخيص.
تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد.
ط. عالم الكتب - بيروت: ١٣٦٧هـ = ١٩٤٧م.

— عبد الباقي - محمد فؤاد:
المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم.
ط. دار الكتب المصرية: ١٣٦٤هـ = ١٩٤٥م، ن. المكتبة الإسلامية - استانبول - تركيا: ١٩٨٤م.

— عبد الرحيم - أمينة محمد:
كتاب الضوء.
ط. (٣) دار الطباعة الحديثة - مصر: ١٩٧٠م.

— ابن العبد - طرفة
(نحو ٨٦ - ٦٠ ق. هـ = ٥٣٨ - ٥٦٤م):
ديوان طرفة بن العبد.
(بشرح/ الأعلم الشنتمري).
تحقيق/ دريّة الخطيب، ولطفي الصقال.
ط. مجمع اللغة العربية بدمشق: ١٣٩٥هـ = ١٩٧٥م.

— عبد الغفار - عبد السلام، والشيخ - يوسف محمد:
سيكولوجية الطفل غيرالعادي.
ن. دار النهضة العربية: ١٩٦٦م.

— **عبد المجيد** - عبد العزيز:

معجزة التربية.

ط. دار المعارف بمصر: (د. ت).

— **ابن العجاج** - رؤبة

(- ١٤٥ هـ = ٧٦٢م):

ديوانه (ضمن مجموع أشعار العرب).

بعناية/ وليم بن الورد البروسي.

ط. (٢) دار الآفاق الجديدة - بيروت: ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م.

— **العجاج** - عبد الله بن رؤبة

(- نحو ٩٠هـ = ٧٠٨م):

ديوان العجاج (رواية/ الأصمعي وشرحه).

تحقيق/ عِزة حسن.

ط. مكتبة دار الشرق - شارع سوريا - بيروت: ١٩٧١م.

— **ابن العديم** - عمر بن أحمد بن هبة الله بن أبي جرادة العقيلي

(٥٨٨ - ٦٦٠هـ = ١١٩٢ - ١٢٦٢م):

كتاب الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري.

١ - (ضمن كتاب الطباخ - محمد راغب بن محمود بن هاشم الحلبي:

أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء: ج٤/ ص ٧٨-).

ط. (١) المطبعة العلمية - حلب: ١٣٤٣هـ = ١٩٢٥م.

٢ - (ضمن كتاب «**آثار أبي العلاء المعري - السفر الأول: تعريف القدماء بأبي العلاء**»:

ص ٤٨٣ - ٥٧٨).

جمع وتحقيق/ لجنة بإشراف - طه حسين.

ط. مطبعة دار الكتب المصرية - القاهرة: ١٣٦٣هـ = ١٩٤٤م.

— **العسكري** - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل

(- بعد ٣٩٥هـ = ١٠٠٥م):

الصناعتين . . الكتابة والشعر.
تحقيق/ علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم.
ط. عيسى البابي الحلبي: ١٩٧١م.

— **عصفور** - جابر أحمد:
الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي.
ط. مطبعة القاهرة الجديدة، ن. دارالمعارف - القاهرة: (د.ت).

— **العقاد** - عباس محمود
(١٣٠٦ - ١٣٨٣هـ = ١٨٨٩ - ١٩٦٤م):
مراجعات في الآداب والفنون.
ط. (١) دار الكتاب العربي - بيروت: ١٩٦٦م.

— **العكوّك** - علي بن جبلة
(١٦٠ - ٢١٣ هـ = ٧٧٧ - ٨٢٨م):
شعر علي بن جبلة (الملقب بالعكوّك).
تحقيق/ حسين عطوان.
ط. دار المعارف بمصر: ١٩٧٢م.

— **العلايلي** - عبد الله:
المعري . . ذلك المجهول رحلة في فكره وعالمه النفسي.
ط. الأهلية - بيروت: ١٩٨١م.

— **علقمة بن عَبَدَة الفحل**
(- نحو ٢٠ ق. هـ = ٦٠٣م):
ديوان علقمة الفحل.
بشرح/ الأعلم الشنتمري.
تحقيق/ لطفي الصقال ودريّة الخطيب، مراجعة/ فخر الدين قباوة.
ط. (١) مطبعة الأصيل - حلب: ١٣٨٩هـ = ١٩٦٩م.

— **العلوي** - يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني
(٦٦٩ - ٧٤٥هـ = ١٢٧٠ - ١٣٤٤م):

كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز.
باعتناء/ جماعة من العلماء بإشراف الناشر.
ط . دار الكتب العلمية - بيروت : ١٤٠٠هـ = ١٩٨٠م .

— **عمر** - أحمد مختار:
الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية (كتاب الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات).
ط . المطبعة العصرية - تونس : ١٩٨٦م .

— **عنترة بن شداد**
(- نحو ٢٢ ق . هـ = ٦٠٠م) :
شرح ديوان عنترة بن شداد .
تحقيق/ عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي .
ط . شركة فن الطباعة - بشبرا - القاهرة : (د . ت) .

— **غالب** - مصطفى :
الإدراك . . عرض وتقديم .
(اعتماداً على : سيجموند فرويد ، جانيه، اشتيفان بنديك ، ألفرد أدلر، آرثر جيتس ، كرتشمر، شبركوه، سترينج ، وكسلر) .
ن . دار ومكتبة الهلال - بيروت : ١٩٨٠م .

— **الغذّامي** - عبد الله :
من المشاكلة إلى الاختلاف . (انظر: ٣ - ثبت الدوريات والصحف) .

— **الغنوي** - الطفيل
(- نحو ١٣ ق . هـ = ٦١٠م) :
ديوان الطفيل الغنوي .
تحقيق/ محمد عبد القادر أحمد .
ط . (١) دار الكتاب الجديد : ١٩٦٨م .

— **غموس** - إميليو غرسية :
الشعر الأندلسي - بحث في تطوره وخصائصه .
ترجمة/ حسين مؤنس .
ط . (٢) مكتبة النهضة المصرية - القاهرة : ١٩٥٦م .

— فاجنر Ewald Wagner :

أبو نواس . (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف) .

— الفارابي - أبو نصر محمد بن محمد طَرْخان بن أوزلغ

(٢٦٠ - ٣٣٩ هـ = ٨٧٤ - ٩٥٠م) :

إحصاء العلوم .

تحقيق/ عثمان أمين .

ط . (٣) مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة : ١٩٦٨م .

— أبو فراس الحمداني

(٣٢٠ - ٣٥٧هـ = ٩٣٢ - ٩٦٨م) :

ديوان أبي فراس الحمداني .

عني به/ سامي الدهان .

ط . المعهد الإفرنسي بدمشق - بيروت : ١٣٦٣هـ = ١٩٤٤م .

— الفرزدق - همام بن غالب

(- ١١٠هـ = ٧٢٨م) :

شرح ديوان الفرزدق .

إليا الحاوي .

ط . (١) دار الكتاب اللبناني - بيروت : ١٩٨٣م .

— فرويد - سيجموند :

الأنا والهو .

ترجمة/ محمد عثمان نجاتي .

ط . (٤) دار الشروق - بيروت : ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م .

— قاسم - محمود :

الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي .

ن . معهد البحوث والدراسات العربية - جامعة الدول العربية : ١٩٦٩م .

— ابن قتيبة - أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري

(٢١٣ - ٢٧٦هـ = ٨٢٨ - ٨٨٩م) :

كتاب الأنواء (في مواسم العرب).

ط. مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية - حيدر آباد الدكن - الهند: ١٣٧٥هـ = ١٩٥٦م.

- **الشعر والشعراء.**

تحقيق/ أحمد محمد شاكر.

ط. دار المعارف بمصر: ١٩٦٦م.

— **قدامة بن جعفر**

(- ٣٣٧ هـ = ٩٤٨م):

نقد الشعر.

تحقيق/ كمال مصطفى.

ط. مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنّى - بغداد: ١٩٦٣م.

— **القرطاجني** - أبو الحسن حازم

(-٢٤ رمضان ٦٨٤هـ = ٢٣ نوفمبر ١٢٨٥م):

منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

تقديم وتحقيق/ محمد الحبيب ابن الخوجة.

ط. (٢) دار الغرب الإسلامي - بيروت: ١٩٨١م.

— **القزويني** - الخطيب محمد بن عبد الرحمن بن عمر

(٦٦٦ - ٧٣٩هـ = ١٢٦٨ - ١٣٣٨م):

الإيضاح في علوم البلاغة.

باعتناء/ محمد عبد المنعم خفاجي.

ط. (٤) دار الكتاب اللبناني - بيروت: ١٣٩٥هـ = ١٩٧٥م.

— **القَسْطَلّي** - أحمد بن محمد بن العاصي بن درّاج الأندلسي

(٣٤٧ - ٤٢١ هـ = ٩٥٨ - ١٠٣٠م):

ديوان ابن دراج القسطلي .

تحقيق/ محمود علي مكي .

ط . (١) المكتب الإسلامي - دمشق : ١٣٨١ هـ = ١٩٦١م .

— **ابن قميئة** - عمرو

(نحو ١٨٠ - ٨٥ ق . هـ = ٤٤٨ - ٥٤٠م) :

ديوان عمرو بن قميئة .

تحقيق/ حسن كامل الصيرفي .

ط . جامعة الدول العربية - معهد المخطوطات العربية - دار الكاتب العربي : ١٣٨٥هـ = ١٩٦٥م .

— **كاروج** - ميشيل :

اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية .

ترجمة/ الياس بديوي .

ن . وزارة الثقافة - دمشق : ١٩٧٣م .

— **كثيّر عزّة**

(- ١٠٥ هـ = ٧٢٣م) :

ديوان كثيّر عزّة .

جمعه وشرحه/ إحسان عباس .

ن . دار الثقافة - بيروت : ١٣٩١هـ = ١٩٧١م .

— **كحّالة** - عمر رضا :

معجم المؤلفين . . تراجم مصنفي الكتب العربية .

ط . مطبعة الترقّي بدمشق : ١٣٧٨هـ = ١٩٥٩م .

— **كرم** - يوسف :

تاريخ الفلسفة الحديثة .

ط . دار المعارف بمصر: ١٩٦٢ - ١٩٦٣م .

— **كعب بن زهير**

(- ٢٦هـ = ٦٤٥م):

شرح ديوان كعب بن زهير.

صنعة/ الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري.

ط. (١) دار الكتب المصرية - القاهرة: ١٣٦٩هـ = ١٩٥٠م.

— **كيلر** - هيلين

(١٨٨٠ - ١٩٤٦م):

هيلين كيلر. المرأة المعجزة.

ط. (٩) دار العلم للملايين - بيروت: ١٩٧٨م.

— **لبيد** بن ربيعة العامري

(- ٤١هـ = ٦٦١م):

شرح ديوان لبيد.

تحقيق/ إحسان عباس.

ط. وزارة الإرشاد والأنباء - الكويت: ١٩٦٢م.

— **المازني** - إبراهيم بن محمد بن عبد القادر

(١٣٠٨ - ١٣٦٨هـ = ١٨٩٠ - ١٩٤٩م):

بشّار بن برد.

ط. دار إحياء الكتب العربية - مصر: ١٩٤٤م.

— **المبرد** - أبو العباس محمد بن يزيد النحوي

(٢١٠ - ٢٨٥هـ = ٨٢٦ - ٨٩٨م):

الكامل.

تحقيق/ محمد أحمد الدالي.

ط. (١) مؤسسة الرسالة - بيروت: ١٤٠٦هـ = ١٩٨٦م.

— **المتنبي** - أبو الطيب

(٣٠٣ - ٣٥٤هـ = ٩١٥ - ٩٦٥م):

شرح ديوان المتنبي .
وضعه/ عبد الرحمن البرقوقي .
ن . دار الكتاب العربي - بيروت : (د. ت) .

— **محمود** - زكي نجيب :
مقدمة كتاب (سانتيانا) .
(انظر: سانتيانا) .

— **المرتضى** - الشريف علي بن الحسين الموسوي العلوي
(٣٥٥ - ٤٣٦هـ = ٩٦٦ - ١٠٤٤م):
أمالي المرتضى . . غررالفوائد ودرر القلائد .
تحقيق/ محمد أبي الفضل إبراهيم .
ط . (١) دار إحياء الكتب العربية - عيسى البابي الحلبي - مصر: ١٣٧٣هـ = ١٩٥٤م .

— **المرزباني** - أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى
(- ٣٨٤هـ = ٩٩٤م):
الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء .
وقف عليه/ محب الدين الخطيب .
ط . (٢) المطبعة السلفية - القاهرة : ١٣٨٥هـ .

— **المروزقي** - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن
(- ٤٢١هـ = ١٠٣٠م):
شرح ديوان الحماسة .
نشره/ أحمد أمين وعبد السلام هارون .
ط . (٢) لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة : ١٣٨٧هـ = ١٩٦٧م .

— **المروزقي** - محمد، والجيلاني - ابن الحاج يحيى :
أبو الحسن الحصري القيرواني : عصره - حياته - رسائله - شعره .
ن . مكتبة المنار - تونس : 1963م .

— **مصلوح - سعد :**
قياس خاصية تنوع المفردات (انظر: ٣ - ثبت الدوريات والصحف).

— **ابن المعتز - أبو العباس عبد الله**
(- ٢٩٦ هـ = ٩٠٨م):
كتاب البديع .
باعتناء/ إغناطيوس كراتشقوفسكي (-١٩٥١م)، .
ط . (٣) دار المسيرة - بيروت : ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م .

- **شعر عبد الله بن المعتز.**
صنعة/ أبي بكر الصولي .
عني به/ ب . لوين .
ن . جمعية المستشرقين الألمانية ، ط . مطبعة المعارف - أستانبول : ١٩٤٥ - ١٩٥٠م .

- **طبقات الشعراء .**
تحقيق/ عبد الستار أحمد فرّاج .
ط . (٢) دار المعارف بمصر: ١٩٦٨م .

— **المعري - أبو العلاء**
(٣٦٣ - ٤٤٩ هـ = ٩٧٣ - ١٠٥٧م):
رسائل أبي العلاء المعري .
شرح وتحقيق/ عبد الكريم خليفة .
ن . اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر - عمّان : ١٣٩٦هـ = ١٩٧٦م .

- **رسالة الغفران .**
تحقيق وشرح/ عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) .
ط . (٤) دار المعارف بمصر: (د . ت) .

- **شرح لزوم ما لا يلزم .**
تأليف/ طه حسين و إبراهيم الإبياري .
ط . دار المعارف بمصر: (د . ت) .

- شروح سقط الزند.

تحقيق/ مصطفى السقّا وعبد الرحيم محمود وآخرين، بإشراف/ طه حسين.

ط. (٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٤٠٦ - ١٤٠٨هـ = ١٩٨٦ - ١٩٨٧م.

(مصورة عن نسخة دار الكتاب سنة ١٣٦٤هـ = ١٩٤٥م).

- اللـزوميـات.

تحقيق/ أمين عبد العزيز الخانجي.

ط. مطبعة التوفيق الأدبية بمصر، ن. مكتبة الهلال - بيروت ومكتبة الخانجي - القاهرة: ١٣٤٢هـ.

[هو المعتمد في حواشي البحث، مالم يشر فيها إلى: (شرح/ طه حسين)]

— **ابن المعزّ لدين الله الفاطمي** - تميم

(٣٣٧ - ٣٧٤هـ = ٩٤٨ - ٩٨٥م):

ديوان تميم بن المعزّ لدين الله.

تحقيق/ دار الكتب المصرية.

ط. دار الكتب المصرية - القاهرة: ١٣٧٧هـ = ١٩٥٧م.

— **المقالح** - عبد العزيز:

مقدمة ديوان عبد الله البردوني.

ط. دار العودة - بيروت: ١٩٨٦م.

— **ابن مقبل** - تميم بن أُبَيّ بن مقبل العَجلاني

(نحو ٥٠ ق. هـ - نحو ٧٠هـ = ٥٦٩ - ٦٩٠م):

ديوان ابن مقبل.

تحقيق/ عِزة حسن.

ط. إحياء التراث القديم - دمشق: ١٣٨١ هـ = ١٩٦٢م.

— **المُلاّ** - سلوى سامي.

الإبداع والتوتر النفسي - دراسة تجريبية.

ط. دار المعارف بمصر: ١٩٧٢م.

— **مندور - محمد**

(١٣٢٥؟ - ١٣٨٤هـ = ١٩٠٧ - ١٩٦٥م):

الأدب ومذاهبه.

ط. دار نهضة مصر - القاهرة: ١٩٧٩م.

- **النقد المنهجي عند العرب.**

ط. دار نهضة مصر - القاهرة: (د. ت).

— **ابن منظور - محمد بن مكرم بن علي**

(٦٣٠ - ٧١١ هـ = ١٢٣٢ - ١٣١١م):

لسان العرب المحيط.

إعداد وتصنيف/ يوسف خيّاط.

ط. دار لسان العرب - بيروت: (د. ت).

— **موسى - محمد يوسف:**

الثنويّة. (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف).

— **الميداني** - أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري

(- ٥١٨ هـ = ١١٢٤م):

مجمع الأمثال.

تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد.

ط. مطبعة السنة المحمدية - مصر: ١٣٧٤هـ = ١٩٥٥م.

— **ناصف - مصطفى:**

الصورة الأدبية.

ط. (٢) دار الأندلس - بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م.

- **قراءة ثانية لشعرنا القديم.**

ط. (٢) دار الأندلس - بيروت: ١٤٠١هـ = ١٩٨١م.

— **نايت** - ركس، **ومارجريت:**

المدخل إلى علم النفس الحديث.

تعريب/ عبد علي الجسماني .
ط . (٣) مطبعة الخلود - بغداد : ١٩٨٤م .

— أبو النجم - العجلي الفضل بن قدامة
(- ١٣٠هـ = ٧٤٧م) :
ديوان أبي النجم العجلي .
عني به / علاء الدين أغا .
ن . النادي الأدبي - الرياض : ١٤٠١هـ = ١٩٨١م .

— نلسون - ديتيلف وآخرون :
تاريخ العرب القديم .
ترجمه واستكمله/ فؤاد حسنين علي ، وراجع الترجمة/ زكي محمد حسن .
ط . مكتبة النهضة المصرية - القاهرة : ١٩٥٨م .

— أبو نواس - الحسن بن هانئ
(١٤٦ - ١٩٨هـ = ٧٦٣ - ٨١٤م) :
ديوان أبي نواس .
تحقيق/ أحمد عبد المجيد الغزالي .
ن . دار الكتاب العربي - بيروت : ١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م .

— النويهي - محمد :
شخصية بشّار.
ط . (١) مكتبة النهضة المصرية - القاهرة : ١٩٥١م .

— نيكلسون - رينولد ألين :
أبو العلاء المعري . (انظر : ٢ - ثبت دوائر المعارف) .

— هايمن - استانلي :
النقد الأدبي ومدارسه الحديثة .
ترجمة/ إحسان عباس ومحمد يوسف نجم .
ط . (٣) دار الثقافة - بيروت : ١٩٧٨م .

— هِل **J. Hell** :

بشّار بن برد . (انظر: ٢ - ثبت دوائر المعارف) .

— **هلال - محمد غنيمي** :

النقد الأدبي الحديث .

ط . دار العودة- بيروت : ١٩٨٧م .

— **ابن الهيثم - محمد بن الحسن**

(٣٥٤ - نحو ٤٣٠هـ = ٩٦٥ - ١٠٣٨م) :

كتاب المناظر: المقالات ١ - ٢ - ٣ في الإبصار على الاستقامة .

تحقيق/ عبد الحميد صَبْرة .

ط . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت : ١٩٨٢م .

— **هيجل**

(١٧٧٠ - ١٨٣١م) :

فكرة الجمال .

ترجمة/ جورج طرابيشي .

ط . الطليعة - بيروت : تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٨م .

- **المدخل إلى علم الجمال** .

ترجمة/ جورج طرابيشي .

ط . (١) دار الطليعة - بيروت : حزيران (يونيو) ١٩٧٨م .

— **وهبة - مجدي** :

مصطلحات الأدب .

ط . مكتبة لبنان - بيروت : ١٩٧٤م .

— **وهبة - مجدي ، والمهندس - كامل** :

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب .

ط . (٢) مكتبة لبنان - بيروت : ١٩٨٤م .

— **ويليك** - رينيه، **ووارين** - أوستن:

نظرية الأدب.

ترجمة/ محيي الدين صبحي، مراجعة/ حسام الخطيب.

ط. (٢) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت: ١٩٨١م.

— **ابن يموت** - مهلهل بن يموت بن المزرع العبدي

(- بعد ٣٣٤هـ = ٩٤٦م):

سرقات أبي نواس.

تحقيق/ محمد مصطفى هدارة.

ط. دار الفكر العربي - القاهرة: ١٩٥٧م.

— **يونج** - كارل غوستاف:

علم النفس التحليلي.

ترجمة/ نهاد خياطة.

ط. (١) دار الحوار - دمشق: ١٩٨٥م.

٢- دوائر المعارف

— **بروكلمان** - كارل.

(١٨٦٨ - ١٩٥٦م):

أبو نواس.

دائرة المعارف الإسلامية: ٢/ ١٣ -.

إعداد وتحرير/ إبراهيم زكي خورشيد، وآخرين.

ط. دار الشعب- القاهرة: (د. ت).

— **البستاني** - المعلم بطرس بن بولس بن عبد الله

(١٢٣٤ - ١٣٠٠ هـ = ١٨١٩ - ١٨٨٣م):

دائرة المعارف .

ط . مطبعة الهلال - مصر: ١٨٩٨م .

— **شتروتمان R. Strothmann :**

الثنويّة .

دائرة المعارف الإسلامية : ١٠/ ٣٤٦ - .

(راجع : بروكلمان) .

— **شتيرن S.M. Stern :**

الأعمى التطيلي .

دائرة المعارف الإسلامية : ٣/ ٥٥٢ .

(راجع : بروكلمان) .

— **فاجنر Ewald Wagner :**

أبو نواس .

دائرة المعارف الإسلامية : ٢/ ١٥ - .

(راجع : بروكلمان) .

— **موسى - محمد يوسف :**

الثنويّة .

دائرة المعارف الإسلامية : ١٠/ ٣٥٠ - .

(راجع : بروكلمان) .

— **نيكلسون** - رينولد ألين

(١٨٦٨ - ١٩٤٥م) :

أبو العلاء المعري .

دائرة المعارف الإسلامية : ١/ ٥٤٨ - .

(راجع : بروكلمان) .

— **هِل J.Hell**

(١٨٧٥ - ١٩٥٠م)، وآخرون :

بشّار بن برد .
دائرة المعارف الإسلامية : ٧/ ٢٨٠ .
(راجع : بروكلمان) .

٣ - الدوريات والصحف

— **البردوني - عبد الله :**
مقابلة .
جريدة (الرياض) ع ٧٨٧٥ الأحد ١٧ جمادى الآخرة ١٤١٠هـ = ١٤ يناير ١٩٩٠م : ص ٢١ ، عن كتاب (عبد الوهاب المؤيد : آراء في الفكر والفن . صادر عن دار الحكمة اليمانية بصنعاء) .
— **الغذّامى - عبد الله :**
من المشاكلة إلى الاختلاف : «العمودية والنصوصية» في النقد العربي .
مجلة (التوباد) ،
م ٢ ع٣ - ٤ رجب - ذو الحجة ١٤٠٩هـ = مارس/ أغسطس ١٩٨٩م .
— **مصلوح - سعد :**
قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب (دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات العقاد والرافعي وطه حسين) .
مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الملك عبد العزيز - جدة ،
م١ : ١٤٠١هـ = ١٩٨١م .

ثانياً: بالإنجليزية

— **Bodkin** - Maud:

ARCHETYPAL PATTERNS IN POETRY.

Oxford University Press, London: 1968.

— **Brett** - R.L.:

FANCY & IMAGINATION.

First published by Methuen & Co Ltd - London: 1969.

— **Coleridge** - Samuel Taylor:

BIOGRAPHIA LITERARIA or Biographical Sketches of My Literary life and Opinions.

Edited By: James Engell and W. Jackson Bate.

Princeton University Press - the United states of America: 1983.

— **Eliot** - T.S.:

The Sacred Wood.. ESSAYS ON POETRY AND CRITICISM.

Reprinted in Great Britain by Butler & Tanner Ltd, Frome and London: 1972.

— **Spurgeon** - Caroline F.E:

SHAKESPEARE'S IMAGERY AND WHAT IT TELLS US.

Cambridge University Press, 1979.



الصورة البَصَريَّة في شِعر العُميان

أ.د/ عبدالله بن أحمد الفَيْفي

تصويبات

صفحة	سطر (ح = حاشية)	الخطأ	الصواب
م	٩ [تحت]	الوقع الحسي	الواقع الحسي
ص	٧	المسألة	المساءلة
ر	١ [تحت]	علائقه	علائقها
٨	٣	سواء ورد بلفظه	سواء أورد بلفظه
١٤	٧	لو محايد	لون محايد
١٩	٢ [تحت]	مفردت	مفردات
٢٣	١	٦٨٣	٦٨٣م
٢٣	٢	٦٩٠	٦٩٠م
٢٩	٦	فيما	في ما
٩٣	٣ [تحت]	البناء	البنات
٩٤	٦	فهو.	فهو:
١٠٣	١٢	فيمثل	فَيَمْثُل
١٠٤	ح (*)، س ٤	إلى عصر الشاعر	أن عصر الشاعر
١٠٦	٩	يعد	يُعَدُّ
١٠٧	٤	بضع	بعض
١٠٨	٨	الـ ـربيع	الربيع
١٠٨	٣ [تحت]	يحيي	يحيَى
١٠٩	٥	المشبه	المشبّه

صفحة	سطر (ح = حاشية)	الخطأ	الصواب
١١٣	٧	مشى	مشي
١١٣	٩	ـ>٤	ـ٤
١١٤	٤	شيطان أيضًا»	شيطان أيضًا
١١٥	٣	يشبه	يشبّه
١١٦	٢ [تحت]	سر	سِرٌّ
١١٧	٦	يُسدل	يُسْدَلُ
١١٧	٥ [تحت]	والأخر	والآخر
١٢١	٨	وأخصهما	وأَخَصُّهُما
١٢١	١ [تحت]	نشر	نَشْرُ
١٣٠	١	في أبيات قصيدة هذا البيت	في قصيدة هذا البيت
١٣٦	٤	وتلتف	وتلفت
١٣٧	٥ [تحت]	إلا أن	فإنّ
١٧٧	ح (١)، س١	«آثار أبي العلاء المعري	«آثار أبي العلاء المعري»
٢٣٦	٤ [تحت]	تهوى	تهوي
٢٦٣	١١	التدخل	التداخل
٢٦٤	٧	الوقعي	الواقعي
٢٩٤	١١	الآخر	الأُخَر
٣١٦	٣	تقضيه	تقتضيه

هذا الكتاب

تهدف دراسة الصورة البصرية في شعر العميان:

أولاً – إلى استنبــاط نماذجهــا النمطيــة، ومن ثم خصائصهـا ـ مـوازنة بـالمبصرين، والمنطق الفني والنفسي الذي يحكم نظامها.

وثانيــاً – استغلال ما توفـره من حقل اختباري لما يطول حوله الجدل من قضــايا الخيال والإبداع، من حيث عــلاقتهما بــالــواقع الحسي من جهــة وبالتمثل الثقافي من جهة أخرى، بغية الخلوص إلى منظور علمي أشمل حول الملَكة الإنسانية في التخيل والإبداع.